ürün yayınları
e-kültür

ÇAĞDAŞ CAM SANATINDA

Renk • Işık • Doku

Fatma Çiftçi

Fatma Çiftçi

Çağdaş Cam Sanatında Renk • Işık • Doku

ürün yayınları
e-*kültür*

Ürün Yayınları
e-kültür dizisi 10

Çağdaş Cam Sanatında Renk, Işık, Doku
Fatma Çiftçi

✼

Ankara
Ağustos 2020

Ürün Yayınları e-kültür Dizisi Editörü
Serpil Aygün Cengiz

Kapak Fotoğrafı: Sema Özbek
Kapaktaki Eser: Absence 2014 Fatma Çiftçi
Kitap Tasarım ve Uygulama: Fatma Çiftçi

ISBN: 978-625-7037-37-2
Sertifika No: 14684

Ürün Yayınları
Konur Sokak No: 36/13 Kızılay 06420 Ankara
Telefon: 0312 4253920 Faks: 0312 4175723
urunyayinlari@gmail.com | bilgi@urunyayinlari.com
http://www.urunyayinlari.com

Bu araştırma 2017 yılında
Anadolu Üniversitesi Bilimsel Araştırma Birimi tarafından
Bilimsel Araştırma Projeleri Komisyonunca kabul edilen
1702E046 no.lu proje
kapsamında desteklenmiştir.

İçindekiler

RENK IŞIK DOKU BAĞLAMINDA CAM

RENK IŞIK DOKU BAĞLAMINDA BİR SERGİ

SÖZLÜKÇE

ÖNSÖZ

Mustafa Ağatekin

Camla ilgili belleğimdeki ilk izlenim ışıltıdır. Bu ışıltı; parlayan, göz alıcı ve karşı konulmaz bir seyir oluşturur, içine çeker ve hatta bir su kütlesi ya da dondurulmuş bir an da kalma etkisi yaratır. Şüphesiz malzemenin bıraktığı tüm bu duygu ve izlenimler sübjektiftir ancak camın şeffaflığından türeyen anlamlar bizi belirttiğim duygulara taşır. Akademisyen olmanın dışında bir sanatçı olarak cam malzemenin ifade olanaklarını keşfetmek uzun zamandır deneyimlediğim şeylerden biriydi. Bu deneyimlerimde camın renk ve ışıkla olan etkisi üzerinde yaptığım araştırmalar sonucunda Çek cam sanatçısı Stanislav Libensky'nin çalışmalarıyla karşılaştım ve bu beni çok etkiledi, bu ilginin sonucunda onun hakkında bir makale yayınladım. Libensky'nin eserleri camın üç boyutta form-malzeme-renk-ışık etkileşiminin kusursuz örnekleriydi. Sonrasında bu konu kafamın bir köşesinde kaldı, ta ki sevgili Fatma Çiftçi buna yakın bir tez konusu önerisiyle gelinceye kadar. Aslında cam gibi tekniğe dayalı biçim dillerinin ağırlıkta olduğu sanat alanlarında kuramsal bir çalışma yapmak nadiren tercih edilen bir durumdur. Bunun önemli nedenlerinden biri zanaattan gelen dalların literatür ve terminolojisinde yeterli gelişmenin olmamasıdır. Özellikle ülkemizde cam alanında var olan Türkçe yayınlar düşünüldüğünde durum daha da zor bir hal alır. Fatma Çiftçi'nin bu çalışması

cam alanında detaylı ve kapsamlı uluslararası referanslara dayanan, alana katkı sağlayacak önemli bir çalışma olmuştur. Araştırma sırasında yazılı yayınlar, sözlü görüşmeler, internet kaynakları, konu kapsamında katılınan çalıştaylara kadar uzanan kaynak araştırmasını görmüş olmak ve bu verileri paylaşmak, danışman olarak beni de zenginleştirmiş ve sonucu itibariyle de son derece memnun etmiştir. Bu nedenle öncelikle bu araştırmadaki emekleri nedeniyle sevgili Fatma Çiftçi'ye, sonrasında çalışmanın kitaba dönüşerek daha çok kişiye ulaşacak olmasında destek veren Ürün Yayınları'na ve e-Kültür dizisi editörü Serpil Aygün Cengiz'e de ayrıca teşekkür etmek isterim.

Bu kitap cam sanatında hem 20. yüzyıl sonu ve 21. yüzyıl başlarındaki sanatsal bağlamda görülen değişimleri sunması hem de cama özgü niteliklerin yeni ifade arayışındaki sanatçıların eserlerindeki konumlanışını örneklerle vermesi bakımından yakın geçmişe ışık tutacaktır. Cam alanında çalışan bir akademisyen ve sanatçı olarak temennim bu gibi kıymetli yayınların artarak çoğalmasıdır.

3 Temmuz 2020, Eskişehir
Mustafa Ağatekin

KİTABIN ÖYKÜSÜ

Fatma Çiftçi

Yüksek lisans tez araştırmamın süreç ve sonuçlarından oluşan ve ek olarak yeni bilgilerle genişlettiğim bu çalışmanın kitaba dönüşmesi fikrini dile getirerek gerçekleşmesine katkıda bulunan sevgili Solmaz karabaşa'ya teşekkürlerimi sunarım.

Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başlamadan önce danışman olarak Prof. Mustafa Ağatekin ile çalışmak benim için başlıca önem teşkil ediyordu. Araştırmam süresince kaynaklarını tüm cömertliğiyle paylaşan Sevgili danışmanım Prof. Mustafa Ağatekin'e teşekkürlerimi sunarak başlamak isterim.



▲
Mustafa Ağatekin ve Fatma Çiftçi
Odunpazarı Cam Festivali, Eskişehir 2019

Türkiye'nin ilk ve tek Cam Bölümü'nde eğitim alacak olmanın tüm avantajlarını kullanmak istiyordum. Daha önce hiç bu kadar atölye olanağına sahip olmamıştım, bu nedenle bildiğim her şeyi deniyordum ve hep uygulama ağırlıklı bir tez yapmayı hayal ediyordum. Prof. Kıymet Giray Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi kuruluşunun 50. Yılına özel bir panelde konuşmak üzere ziyarete gelmişti. Onu otelde kahvaltı ederken yakalayıp onunla tanıştım. Kendisiyle biraz sohbet ettikten sonra kendi çalışmalarımı gösterip eleştirmen kimliğinden görüş aldım. Kendisi benim anlatım dilimde renk ve doku kullandığımı söyledi. Tez araştırmam için başlık belirleyeceğim bu dönemde tez danışmanım Prof. Mustafa Ağatekin ile çalışabileceğim konularla ilgili konuşuyorduk. Cam konusunda görece daha az tez yazılmış, teknikle ilgili yazımlar bitmeden kavramsal bir konunun ele alınması ne kadar hoş görülürdü, tereddütlerim vardı. Yine de cesaret edip renk ve dokuyla

ilgili tez yapıp yapamayacağımı sordum. Danışmanım ise bunu sıcak karşılayıp, "ışık" konusunu da eklediğim takdirde çok zengin bir tez olabileceğini söyleyerek destekledi. Kendi yazmış olduğu ışık ve camla ilgili makalesini okuduktan sonra konu hakkındaki derinliği ve vizyonu beni konuya daha da ısındırdı.

Tezimi Bilimsel Araştırma Projesi kapsamında değerlendirip değerlendirilemeyeceği hakkında da tereddütlerim vardı. Sonuçta dünyayı kurtarmıyordum, üstelik belki insanların gözünde "hobi" olarak nitelendirilen bir konuyu "profesyonel" olarak yapıyordum. Yine de danışmanıma gidip "Hocam benim tezimden BAP olur mu?" dediğimde, benim tereddütlerimden habersiz: "Senin tezinden bi BAP olmaz" diyerek espri yaptığını hatırlıyorum, gülmediğimi fark ettikten hemen sonra "Tabiki olur, neden olmasın" diyerek şaşkınlığımı almıştı. Bunun üzerine tezimi bilimsel araştırma projesi biçiminde şekillendirmeye başladım. Özellikle isminde geçen Çağdaş Cam kelimesi bana bu serginin ancak Türkiye'nin ilk ve tek "Çağdaş Cam Sanatları Müzesinde" olabileceğini düşündürdü. Elde ettiğim bulguları izleyiciyle paylaşmak araştırmama değer katacaktı, jüriyi de müzede toplayabileceğimi düşünerek projeyi şekillendirmeye başladım.

Bu sırada ışıkla ilgili neon ve plazma eserler de çok ilgimi çekmeye başlamıştı. New York'taki Urban Glass adlı cam eğitim merkezine neon eğitimi için burs başvurusunda bulunmuştum. Kabul edildiğimi öğrendiğimde sevinmektense endişelendiğimi hatırlıyorum çünkü uçak ve kalacak yeri kendim ödemem gerekecekti. Bu haberi aldığımda Anadolu Üniversitesi'ni fulbright bursu ile ziyarete gelen Prof. JoAnn Schnabel ile birlikte İstanbul'da bir cafe'de oturuyorduk. Bana Amerika Birleşik Devletleri'nde benimle aynı pozisyonda olan birinin hayatını anlattı. Orada bir araştırma görevlisinin devlete



▲
JoAnn Schnabel ve Fatma Çiftçi
Borusan Contemporary Perili Köşk, İstanbul 2016

borçlanmadan böyle bir girişimde bulunamadığını, bense istersem birkaç ay sonra borçlarımdan kurtulabilecek durumda olduğumdan endişelenmemin yersiz olduğunu söyledi. Başvuru mektubunu yazarken de kendisinden yardım almıştım, gitmem için de beni ikna etmişti, hala görüşmekte olduğum ve çok sevdiğim meslektaşıma teşekkürlerimi sunarım.

New Yok'taki galeri ve müzeleri gezmek için birkaç gün fazladan izin aldım ve 10 gün kalmak üzere New York City'e gittim.

Ülkeme döneceğim gün Türkiye'de gerçekleşen darbe kalkışması nedeniyle Amerika Birleşik Devletleri Türkiye'ye hava sahasını kapattığı için tüm uçuşlar iptal olmuştu. Bu sırada lisans eğitimim sırasında Marmara Üniversitesi'nden sanat tarihi hocam, doçent, sanat eleştirmeni Sevgili Esra Aliçavuşoğlu da New York'taydı. Yürütücüsü olduğu bir Tübitak projesi ile bir süreliğine küratörlük için New York'ta ikamet ediyordu. Ben oradayken kendisiyle MET Brauer'de buluşmuştuk, birlikte bir serginin ön gösterimini izlemiş ve sohbet etmiştik. Durumumdan haberdar olduğu için ülkeye dönemezsem kendisinde kalabileceğimi söylemişti. Kendisini aradım ve hava sahası açılana dek tüm misafirperverliği, zarifliği ve cömertliği ile beni evinde bir hafta misafir etti. New York'ta görmediğim galerileri onun gibi bir sanat eleştirmeniyle birlikte gezmek unutulmaz bir deneyimdi, kendisine her şey için teşekkür ederim.

New York'tan tezim için üç parça işi tamamen bitirmiş olarak döndüm. Birkaç işin de parçalarını bitirmiştim ve dolumunu yaptırmak üzere Türkiye'ye getirdim.

Bu süreçte Anadolu Üniversitesi'nde araştırma görevlisi olarak çalışıyordum ancak Öğretim Elemanı Yetiştirme Programına dâhil olduğum için esas kadrom Bilecik'teki üniversitedeydi. Süreç içerisinde çıkan yeni bir Kanun



Fatma Çiftçi
Whitney Museum of American Art, ABD 2016

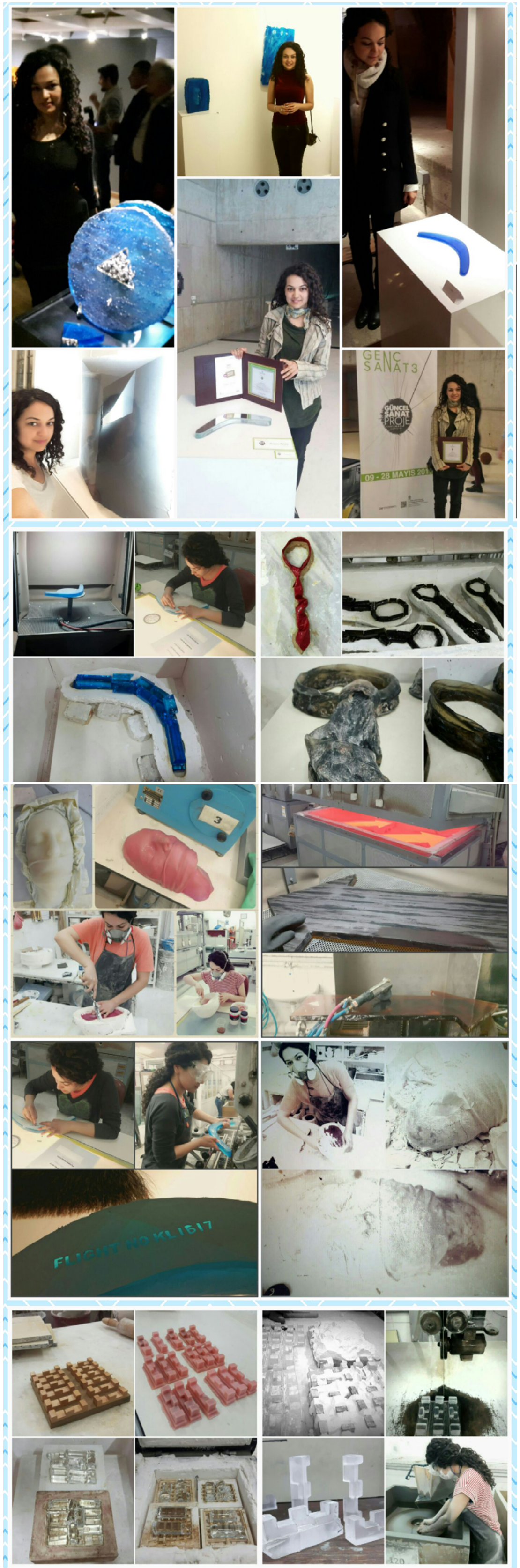


Fatma Çiftçi'nin Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi
Sanat ve Tasarım Fakültesi'ndeki
Araştırma Görevlisi Odası. Bilecik, Kasım 2016

Hükmünde Kararname ile kadrolu olduğum Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi'ne geri dönmem gerekti. Uygulamalarımı nasıl yapacağımla ilgili uykusuz geceler geçirdim. Kaçınılmaz olarak Bilecik'e taşındım ve haftada bir gün tez izni alarak şehirlerarası yol gidip atölye imkânlarına o şekilde eriştim. Bilecik'teki üniversitede bana kendime ait bir oda verildi, bu sayede tezimin yazım kısmına çok iyi yoğunlaşabildim.

Eskişehir'deki atölyede haftanın bir günü bulunabiliyordum, ülke genelinde ilan edilen olağanüstü halden dolayı mesai saatleri dışında ve hafta sonları atölyede çalışmak yasaktı. Vaktimi çok iyi planlayıp, çok çalışmam gerekiyordu, ancak elimde olmayan bazı aksaklıklar yaşıyordum. Giderlerin temizlenmesi için elektrik kesintisine denk gelmek, su kesintisi yaşanan güne denk gelmek, kuvarsın tam da o gün bitmesi vb. gibi... Bu süreç beni her türlü durum karşısında su gibi üzerinden akarak ilerlemeyi, krizleri fırsata çevirebilmeyi öğretti. Elektrikler kesik olduğunda mermer masada kalıp alıyordum, masalar dolu olduğunda finisaj aletlerinde işimi yapıyordum. Atölyede bulunduğum her dakika benim için çok kıymetliydi, hiçbir aleti kullanamıyorsam model yapıyordum. Yalnız tez işlerim için değil, yarışma ve sergiler için de iş üretmeye devam ediyordum. Hatta bu süreç içerisinde Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği Genç Sanat 3. Güncel Sanat Proje Yarışmasına yaptığım eserle Başarı Ödülü kazandım. Kazandığım ödülün parasıyla Cam Ocağı Vakfı'na gelen sanatçı eğitmenlerden Tom Galbraith'in yoğun atölye kursuna katıldım.

Üniversitede atölyeden hiç çıkmayıp kimseye selam vermeden okuldan ayrıldığım bile oluyordu. Bu durum sosyal ilişkilerimi de zayıflatmıştı elbette. Hatta müzede sergimi yerleştirirken sergimin afişini dahi okula asacak hiç kimse olmadığını ve müze sorumlusu Hande'nin bana "Şu afişi okula asacak hiç kimsen de mi yok?"



Tez sürecinde geçen zamana dair bir kolaj

deyişini hiç unutmuyorum; çünkü yoktu. Ancak zaten bu benim sorumluluğumdu, bu yüzden o söyleyene kadar ben eksikliğini hiç hissetmemiştim.

Süreç ilerlerken Güzel Sanatlar Enstitüsü tüm tez teslim tarihlerini iki ay daha erkene aldığını bildirdi. Sergimi müzeden aldığım tarihten çok daha erken gösterime açmak zorunda olduğumu fark ettiğimde elbette büyük hayal kırıklığına uğradım. Çünkü tez sergimi enstitünün koridorunda, ışığı kontrol edemediğim bir mekânda yapmayı başından beri hiç istemiyordum. Üstelik sergi mekânı özellikle "hallederiz" isimli eseri bağlamından koparamayacağı için yaptığım işin niteliğini de göstermeyecekti. Ancak bir kez daha idealistliğimden vazgeçip elimdeki imkânları kullanmak zorunda kaldım, sergimi nasıl olsa birkaç hafta sonra müzede açacaktım.

BAP projesi için ilk altı ay içerisinde başvuruda bulunmuştuk, cevabını almak içinse gerekçesiz 10 ay daha bekledik. Projenin bitimine üç ay kala olumlu yanıt vermişlerdi, ben ise tez araştırmam için birçok parçayı çoktan bitirmiş ve araştırmamı yapmıştım. Esas araştırma yapmak istediğim Rakow Kütüphanesi'ne gidemiyordum çünkü üniversite kadrom kendilerinde olmadığı için beni yurt dışına göndermiyordu. Bunu ABD'den dönmeden önce öğrenseydim o kütüphanede araştırma yapmak isterdim elbette. Neticede projenin ara raporunu vermeden direkt olarak projenin bitmiş halini üç ay içerisinde verdim.

Tabi bunun yanında süreçte olumlu gelişmeler de yaşadım. Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı Prof. Bülent Yılmaz, rektörlük aracılığıyla resmi bir araç tahsis etti, böylece Bilecik'ten gidecek eserlerin nakliyesini yapabildim.

Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi Seramik ve Cam Tasarımı Bölüm Başkanı Sevgili Prof. Kadir Sevim, çalışma-



▲

Tez jürisi, soldan sağa:
Prof. Kadir Sevim, Prof. Mustafa Ağatekin, Doç. Ekrem Kula
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Eskişehir, Mayıs 2017

*



▲

Kadir Sevim ve Fatma Çiftçi
Bilecik 2017

nın yazımı ve uygulamaları boyunca çalışabilmem için bana gerekli olan vakti her fırsatta sağladı.

Müze galerisi çok büyük olduğu için tez dışı cam çalışmalarımı da aynı sergide sergileme olanağım oldu. Çağdaş Cam Sanatları Müzesi ekibi, özellikle de müzenin sorumlusu Hande Erşahin çok yardımcı oldu. Kendisi bana Eskişehir Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'nde "ilk kez kişisel sergi açan cam sanatçısı" olduğumu söyledi, bu nedenle sergiyi çok önemsedi ve tamamen benimsedi. Elektrik tesisatını tamamen benim sergime göre yerleştirdi, eserlerin nakliyesi için şehir içinde araç gönderdi, Eskişehir'in tüm reklam tabelalarında ve duyurularında sergimin afişi yayımlandı, çok güzel bir kokteyl ayarladı, sergideki eserlerde kullandığım tekniklerle ilgili broşür bastırdı, Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı Sayın Prof. Yılmaz Büyükerşen açılışıma geldi. O gün ailem yanımda olamadı, danışmanım açılışa gelemedi, jüri üyelerimden de hiç kimse yoktu. Elbette haberleri olmadığından değil ama zamanı programlarına denk gelemedi.

Kültür sanat sayfalarına yazılarımla katkıda bulunduğum, zeck yaşam kültür dergisinin 75. sayısında sergimle ilgili iki sayfalık bir söyleşim yayınlandı (Temmuz-Ağustos, 2017).

Sergi çok kişi tarafından izlendi. Hatta Temmuz'da bitecekken gördüğü ilgi üzerine sergi uzatıldı ve Ağustos sonuna kadar izlenmeye devam etti. Ben de sergi boyunca izleyicilerin tepkilerini izledim, benim orada olduğumu bilmeden aralarında yaptıkları yorumları dinledim. Bu durum bana sonraki üretimlerimde kılavuzluk etti, tüm izleyen ve yorum yapan izleyicilere teşekkür ederim. Sergimi toplarken bana paketleme ve araca yerleştirme için yardımcı olan müze görevlisi Mehmet Ali abiye çok teşekkür ederim.



Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı
Sayın Prof. Yılmaz Büyükerşen açış konuşması yapıyor
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi, Eskişehir 16 Haziran 2017



Soldan sağa: Hande Erşahin, Fatma Çiftçi, Özden Yılmaz
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi, Eskişehir 16 Haziran 2017



Yılmaz Büyükerşen ve Fatma Çiftçi
Otoportre Cam Sergisi Açış Günü
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi
Eskişehir 16 Haziran 2017

Fatma Çiftçi'nin Açış Konuşması

"Sayın Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı Prof. Yılmaz Büyükerşen ve çok değerli konuklar,

Öncelikle açılışa geldiğiniz için çok teşekkür ederim.

Eskişehir, Türkiye'nin güzel sanatlar alanında ilk ve tek cam bölümüne ev sahipliği yapan özel bir şehir. Bu şehir Türkiye'nin ilk ve tek Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'ne sahip olduğu için de çok şanslı; ama belki Eskişehir'in en büyük şansı, sanata ve sanatçıya değer veren, onu destekleyen ve ona sahip çıkan Prof. Yılmaz Büyükerşen gibi bir yöneticiye sahip olması. Kendisine bu vesileyle teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca Eskişehir Çağdaş Cam Sanatları Müze sorumlusu Hande Erşahin, müze ekibinden sanat tarihçisi Özden Yılmaz'a ve çok değerli müze ekibine yardımları ve sergiyi sahiplendikleri için minnettarım.

Bu sergideki eserlerin yüzde yetmişini Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü'nün atölye olanaklarıyla gerçekleştirdim. %30'unu ise New York'ta aldığım burslu neon eğitimi sırasında gerçekleştirdim. Sergi iki bölümden oluşuyor; birinci bölüm otoportre eserlerinin manifestolarıyla birlikte algılanmasını beklediğim bölüm, ikinci bölümde ise manifestoyu sizden yazmanızı ve yerleştirdiğim kutu aracılığıyla benimle paylaşmanızı bekliyorum. İyi seyirler dilerim."

Eskişehir 16 Haziran 2017



magazin

ESKİŞEHİR'DE 7 GÜN — 18 HAZİRAN 2017 PAZAR

İLK KİŞİSEL SERGİSİNİ AÇTI

Cam sanatçısı Fatma Çiftçi'nin ilk kişisel sergisi Otoportre, geçtiğimiz cuma günü Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Sergi Salonu'nda sanatseverlerin beğenisine sunuldu.

Cam eserler

Marmara Üniversitesi GSF Cam Ana Sanat Dalı'ndan 2007 yılında mezun olan, sonrasında yüksek lisansını Anadolu Üniversitesi GSF Cam Bölümü'nde yapan sanatçı Fatma Çiftçi; geçtiğimiz cuma günü ilk kişisel sergisi olan Otoportre'nin açılışı yaptı. Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı Yılmaz Büyükerşen'in katılımıyla açılışı yapılan sergide sanatçının cam ve neon cam eserlerine yer verildi.

İki bölüm

Eserlerinin %70'ini Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü'nün sağladığı atölye olanaklarıyla, %30'unu da New York'tan almış olduğu Neon Cam Eğitimi bursuyla tamamladığını belirten sanatçı serginin konusu olarak yeni oluşan kimlik çatışması ve bunalımı konularını seçmiştir. İki bölümden oluşan serginin birinci bölümünde eserlerde izleyiciye hazır manifestolar sunulurken ikinci bölümde ise eserlerin yorumu izleyiciye bırakmıştır.

Sakarya Gazetesi Magazin Eki, 18 Haziran 2017
Sakarya Gazetesi haber muhabiri Elif Özsoy'a sergime gelip haber yaptığı için teşekkür ederim.



Yılmaz Büyükerşen ve Fatma Çiftçi
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Eskişehir 16 Haziran 2017



Eskişehir'de bir ana arterde sergi duyurusu 2017



Yılmaz Büyükerşen ve Fatma Çiftçi
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Eskişehir 16 Haziran 2017



Eskişehir'de tramvay durağında sergi duyurusu 2017



Eskişehir Büyükşehir Belediye Başkanı
Sayın Prof. Yılmaz Büyükerşen,
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Müdürü Mine Akıskalıoğlu
Eskişehir 16 Haziran 2017



Yılmaz Büyükerşen ve Fatma Çiftçi
Otoportre Cam Sergisi Açış Günü
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi
Eskişehir 16 Haziran 2017



Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Eskişehir 16 Haziran 2017



Açış günü çiçek ve çelenkleriyle beni yalnız bırakmayan Bilecik Ş.E.Ü. S.T.F. Dekanı Sayın Prof. Bülent Yılmaz'a ve Sevgili Asuman Karaşabanoğlu'na teşekkür ederim
Eskişehir 16 Haziran 2017



Yılmaz Büyükerşen ve Fatma Çiftçi
Otoportre Cam Sergisi Açış Günü
Çağdaş Cam Sanatları Müzesi
Eskişehir 16 Haziran 2017

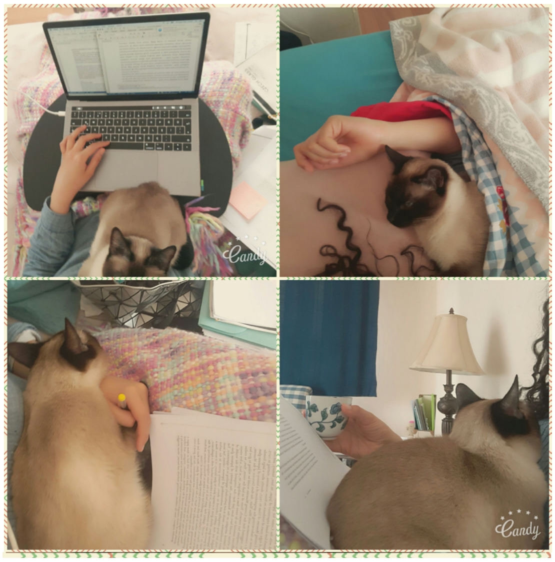


Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Eskişehir 16 Haziran 2017

Anadilde eser üretmek için dili doğru kullanabilmeyi ve bildiğini aktarmadaki önemini yazarken anladım. Bu nedenle bana Türkçenin inceliklerini öğreten Sevgili ilkokul öğretmenim Seher Tataş'a teşekkürlerimi sunarım.

Her zaman yanımda olan, bilgilerini, deneyimlerini benimle paylaşan ve beni destekleyen sevgili kardeşlerim Almıla ve Alper'e, babama ve yapabileceklerime olan inancına beni ortak eden Sevgili anneme minnettarım.

Bir de çalışmalarım boyunca bana ruhsal olarak destek olan güç veren ve beni hiç "yalnız" bırakmayan sevgili minnoşum Theia'ya teşekkür ederim.



Theia ile birlikte, Bilecik 2017



Erkek kardeşim, ben, annem ve kız kardeşim
Karma Sergi Açılışı • 14 Ocak 2017 Galata İstanbul



Babam ve ben
İstanbul, Temmuz 2020

Giriş

Camın sanatsal boyutta etkilerinin görülmeye başlandığı ve plastik sanatlar içinde konumlandırıldığı dönem olarak 1950 sonrası gelişmeler önemli bir yer tutar. Camın plastik ifade olanaklarına ilişkin renk, ışık ve dokunun çağdaş cam sanatındaki kullanımları ve özellikle 1950 sonrası Çağdaş Cam Sanatı konusunda Türkçe kaynak yetersizliğinin giderilmesi amacıyla bu çalışma gerçekleştirildi.

1950 sonrası cam sanatında görülen hareketlilik; açılan fuarlar, yapılan sempozyumlar, ilk konseyler, örgütlenmeler, cam galerileri ve bunların katalogları gibi kaynakların, daha çok uluslararası alanda olup ulusal ölçekte sınırlı sayıda kaynakta yer almasından ötürü, araştırmanın kapsamı uluslararası ölçeğe yayılacak biçimde genişletildi. Ulaşılabilen kaynaklarda, özellikle çağdaş cam sanatı hakkında basılan kaynakların şirketler, müze katalogları ve müze yayınları olması nedeniyle estetiği belirleyen bu kurumların araştırmadaki baskınlıkları hissediliyor. Orijinal dilinde okunamayan kaynaklardan ve estetiği belirleyen kurumların basılı kaynaklarındaki olası taraflı tutumlarından ötürü araştırmanın küresel sistemin konjonktürlerinin baskınlığı altında yapıldığı düşünülebilir.

Ulaşılabilir kütüphane ve veri tabanı kaynakları ile 1950 sonrası konuyla ilgili süreli yayınlar, sergi ve sempozyum

katalogları, kurum ve müze yayınları taranarak elde edilen bilgiler ışığında; araştırma yapıldı.

Bir ülke ile ilgili okunan kaynakların o ülkenin dilinde olmaması sonucu bazı manipüle edilmiş bilgilere ulaşılması tehlikesi elbette mevcut. Edinilen bilgilerde taranılan kaynakların çoğunlukla İngilizce olması örneğin Japonya Camcılığı gibi konularda ulaşılan bilgilerin belki "batı" taraflı olup olmadığı sorusunu akıllara getirebilir. Bu nedenle seçilen kaynaklarda yazarların yazdıkları kültüre hâkim olup olmadıkları hakkında bir ön araştırma yapılarak bu taraflılık sorunu en aza indirgendi.

✼

*

***Kaynaklar ve Dipnotlar bölüm sonlarında verilmiştir.**

ÇAĞDAŞ CAM SANATI

Camın Sanatsal Bağlamda Çağdaşlaşma Süreci

Dünyada camın çağdaşlaşma sürecinin, zanaat dalı olmaktan çıkarak bu anlamdaki algı ve konumlandırmasının değişmesiyle başladığı söylenebilir. Bu bağlamda değişimin köklerini *Arts & Crafts*, *Art Nouveau* ve *Art Deco* gibi sanat akımları içerisinde görebilmek mümkündür; "Endüstri devriminin ardından, paradoksal olarak camın da içinde bulunduğu el sanatları hareketinin saygınlığı ve etkinliği önemli ölçüde artmıştır ve artmaktadır."[1].

Bauhaus'un sanatı hayata katma felsefesine paralel gelişen uygulamalı sanatlar ve güzel sanatlar arasındaki sınırın bulanıklaşması sayesinde sanat ve zanaat birleşerek 'tasarım' ile faydacı bir model anlayışı oluşmuştur. *Bauhaus* ilkeleri incelendiğinde bu alanda *Arts & Crafts* hareketine zıt bir içeriği vardır. Çünkü; "… *Bauhaus* üretimi endüstri ya da zanaatlar ile herhangi bir yarışma içinde olmadığı gibi, onlara gelişmeleri için güç sağlamaktadır… Bauhaus ucuz taklitler, kötü işçilik ve el zanaatlarının yüzeyselliğine karşı, yeni bir nitelikli ürün standardı için savaşmaktadır." [2]. Oysa ki *Arts & Crafts* hareketi endüstriyel üretime bir tepki niteliği taşımaktadır. Bauhaus ise bunun tam zıddı endüstriyle birlikte, ona yön vererek yoluna devam etmeyi amaçlar. Bu da camın çağdaşlaşma sürecinde Amerika ve Avrupa arasındaki belki en önemli farkı oluşturmaktadır.

İtalya, camın çağdaşlaşma sürecinin erken dönemlerinde Milano Bienali (1921) ve Monza Trienali (1923), gibi deneysel sergilere olanak tanıyan organizasyonlara ev sahipliği yapan bir ülkedir. Monza Bienali 1923 yılından itibaren 'Uluslararası Dekoratif Sanatlar' başlığı altında organizasyonunu *Istituto Superiore di Industrie Artistiche*'nin üstlendiği *Royal Palace of Monza*'da gerçekleşmiştir [3]. Cam malzemesinin sanatsal bir malzeme olarak kullanılmasının ilk adımı işlevselliği dışlayan, camın dekoratif özelliklerini ön plana çıkaran eserlerin üretilmesiyle atılmıştır.

Camın zanaattan yüksek sanata dönüşme sürecinde Amerika Birleşik Devletleri büyük bir önem taşımaktadır. Dekoratif cam nesnelerin, sanat statüsü kazanması süreci irdelendiğinde 1957 yılında ACC *(American Craftsmen's Council – Amerikan Ustaları Konseyi)* tarafından Asilomar'da düzenlenen ilk konferans, Corning Cam Müzesi'nin kurulması, 1959'da yapılan *'Glass'* sergisi ve 1962 yılında Toledo Cam Müzesi'nde gerçekleşen çalıştay bu sürecin önemli tohumlarını oluşturur. Dekoratif sanatlar adı altında değerlendirilen cam için sanatsal bağlamda değerlendirilebilmenin anahtarlarından biri Amerikan Zanaat Konseyi (ACC) 'nin düzenlediği konferans ve onun süreli yayını olan *Craft Horizons*'dur. Amerika'da cam, zanaat ve hobi anlayışından çıkarak fabrika dışında kendine ait bir yer edinene dek kendini *Craft Horizons* yayınlarında kanıtlamaya çalışmıştır [4]. Hobi ve zanaat kavramlarıyla arasına mesafe koyma eşiği; fabrika dışında, sanatçının kendi kişisel alanında bu malzeme ile çalışılabileceğine kamuoyunun ikna edilmesidir. Bu ikna çabası 1962 Toledo çalıştayını doğurur.

Bu dönemin üretimleri *"new glass"* olarak adlandırılır; *"New Glass* terimi, 1970'li ve 80'li yıllarda sanatçılar tarafından

üretilen, -genellikle vazo veya obje- geleneksel cam yapma tekniklerini benimseyen ve stüdyo camının amaçlarına sempati duyan nesneleri ifade eder." [5].

Bauhaus'un sanatı hayata katma felsefesi dönemin dünyasında oldukça baskındı. Bu görüşe göre estetik olanın hayata katılması tasarım kavramını ortaya atmış ve sanatçı, zanaatkâr ve üreteni aynı kalemde değerlendirilmesine yol açmıştı. Ancak *Otto Gutfreund* gibi sanatın tasarım veya zanaattan bambaşka bir alan olduğu görüşünü savunan bir grup da bulunmaktaydı [6]. Estetik olanın günlük hayata katılması, tasarım kavramının yaygın olması sonucu, camın daha çok işlevsel kullanımı baskın olmuştur. Bauhaus felsefesinde sanatçının endüstri ve zanaattan uzaklaşması toplumdan soyutlanması ile eşdeğer görülür; çağdaş sanatçıdan 'toplum için sanat' anlayışından uzaklaşmaması ve tasarım fikrine sıcak bakması beklenir [7].

Önceki yüzyıllarda değişen ve cama bakış konusunda yardımcı olan en büyük anlayışlardan biri zanaatkârın da artık ismiyle anılmasıdır. Tasarımcıların tabiri caizse işin mutfağına girmesi ve usta ile birlikte çalışması; kimi zaman usta-sanatçı-tasarımcı üçgeninin bulanıklaşması, yeni bir sanat anlayışı doğurur. Bu sayede fabrikanın rutin işleyen üretiminin dışında, tesadüflerin davet ettiği deneysel yaklaşımların kabul gördüğü bir sanat ortamı doğar.

Peter Bürger, 19. yüzyılın ortasından itibaren sanatta yeniden formun ön plana çıktığından bahseder; "… Sanatsal yapılarda söz konusu olan form-içerik diyalektiğinde form giderek ağır basmaya başlamıştır. Sanat eserinin içeriği –"sözü"- biçimsel yönüne kıyasla gittikçe daha geri planda kalmıştır – bu biçimsel yön kendisini daha dar anlamda estetik diye

tanımlar."[8]. *Adorno* da 1964'te "Her türlü sanat içeriğinin anahtarı, tekniğinde yatar" diyerek değişen sanat anlayışına vurgu yapar. 1967'de sanat eleştirmeni *Germano Celant*'ın ortaya attığı *Arte Povera* terimiyle nitelendirilen; ayırt edici bir stil geliştirmek yerine ucu açık deneylere ağırlık veren, biçimsel sınırların dışına çıkan, kuramsal temeli reddedip malzeme ve süreç yönünde özgürleşme çabasına giren sanat anlayışı gelişmiştir [9]. Sanatsal ifadenin malzemesinde sınır tanımayan bu deneysel yaklaşımlar camın da ifade aracı olarak kullanımını gündeme getirir.

Müze, içerisine giren her nesneyi 'müze kalitesinde' göstererek kutsar; müzeye giren her eser kendini sanat kültürünün bir parçası olarak tanımlamıştır [10]. Bu konuda *Daniel Buren*'in bir dilim ekmek üzerinden şu ifadeleri konuyu özetler niteliktedir: "Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak/orada sergilemek o müzenin işlevini kesinlikle değiştirmez, ama müze ekmek dilimini sanat eserine dönüştürür – en azından orada sergilendiği sürece."[11]. Cam malzemesi esasen müze içerisine çoktan girmiştir, arkeoloji müzelerinde sergilenmekte olan cam, bir kültür nesnesi konumundadır. Oysa cam, bu sefer değişen dünyanın sanat anlayışında çağdaş sanat müzelerinde yer edinmek istemektedir. Dilbilimsel olarak da cam kelimesi tek başına yalnızca bir malzemeyi işaret etmektedir. Bir heykel kelimesinde olduğu gibi sanat dalıyla özdeşleşmiş bir altyapıya sahip değildir. Camın malzemeyi niteleyen kelime anlamı, onu 'sanat' kelimesiyle bir arada kullanılmaya mecbur kılar. Değişen dünyanın yeni sanat anlayışında cam; sanatın yeni ifade araçları arasında yer almayı arzular.

Camın sanatsal anlamda çağdaşlaşması sürecinde, dönemin ruhu gereği piyasalaşma-küresellik-sanat üçgeninde 'sanat otoritesi olarak kurumların estetik beğeniyi yönlendirmesi'

eksenine kapılma tehlikesini de beraberinde getirir. Dönemin sanat ortamında kavramsal sanat, performans, *happening, environment, land art, fluxus, arte povera* gibi sanatı maddeden yalıtan düşünceler de mevcuttur. Ancak bunun belki tam karşıtı diyebileceğimiz bir "sanat piyasası" da oluşmaktadır. Sanat hamilerinin kurumlaşması ve küreselleşmesi sanat üretimini piyasaya muhtaç hale getirmiştir. Cam sanatının -dönemin sanat dünyasında- ticarileştirilme, satılan bir meta haline gelme veya müzayede evlerini eleştirme gibi alanlardan kendini soyutladığı görülür.

Kaynaklar

[1] Cummings, K. (2011). Çağdaş Cam Sanatı. (Çev: M. Ağatekin), İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 13

[2] W. Gropius. Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3 Walter Gropius ve Bauhaus (2002), İstanbul: Boyut Yayın Grubu, s. 29.

[3] https://www.inexhibit.com/case-studies/the-international-exhibitions-of-the-triennale-di-milano/ (Erişim tarihi: 15.04.2017).

[4] http://digital.craftcouncil.org/cdm/landingpage/collection/p15785coll2 (Erişim tarihi: 15.04.2017).

[5] C. Schack von Wittenau (2005). New Glass and Studio Glass. Regensburg: Erhardi Druck GmbH, s. 58.

[6] Czech Glass. a.g.k. s. 21.

[7] A. Antmen (2008). 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 117.

[8] P. Bürger (2003), Avangard Kuramı, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 59.

[9] E. Gen. (2005), Sanatçı Müzeleri, İstanbul: İletişim Yayınları. s. 61

[10] A. Artun (2015). Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi Estetik Modernizmin Tasfiyesi, (3), İstanbul: İletişim Yayınları, s. 167.

[11] . Artun (2005). Sanatçı Müzeleri, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 172.

1950 Sonrasından Günümüze Çağdaş Cam Sanatı

Tarihi anlamak, ancak dönemin şartları ve halkların sosyal yapısı bilindiğinde, dünyanın ruhu ve politik durumu göz önüne alınarak değerlendirildiğinde mümkündür. Bu detaylar eşliğinde camın artistik ve tarihsel altyapısı incelendiğinde karşımıza çıkan tablo; 20. yy milliyetçilik akımının da etkisiyle her ülkenin kendine has bir üslup geliştirme çabası ve bu çabanın olumlu sonuçlarından oluşmaktadır.

Avrupa'da 1950 Sonrası Cam

20. yüzyılın ortası 1950 yılı; II. Dünya Savaşı'nın üzerinden 5 yıl geçmiştir. Savaşın bıraktığı yıkım, tüm dünyayı yeniden yapılanmaya zorlamıştır. Savaşın tekrarlanmaması için barış anlaşmaları imzalanmış, Birleşmiş Milletler kurulmuştur. Tüm dünya halkları ulusal kimliklerini ortak dil, ortak din ve ortak kültür üzerinden (veya baskın dil, baskın din ve baskın kültür) üzerinden birleştirerek ulus devlet olarak yeniden yapılanmışlardır.

Bohemya, dönemin Almanya'sı ile Çekoslovakya sınırında bir konumdadır. Nazi Almanya'sının bölgede baskınlığı vardır, milliyetçilik akımı dünya halklarının sosyal yapısında etkilidir ve dolayısıyla Almanca konuşan ve Çek dilini konuşan ustalar arasında bir çekişme vardır. II. Dünya Savaşı sonrası sınırlar belirlenirken bu zanaatı ve Bohemya camcılık geleneğini hangi ülkenin sahiplenip devam ettireceği tartışmasını Çek Cumhuriyeti kazanmayı başarır. Çekler, 1918 yılında kendilerini adeta ulusal Çek kimliğini taşıyan ve Alman karakteristiğinden uzaklaşmış cam eserler üretmeye adarlar. Bu itkiyle cam sanatı tarihini şekillendirecek ölçüde kendilerinden söz ettirirler ve cam heykelde devrim yaratırlar [12]. İlklerden bir diğeri olan eğitimde sıcak cam fırınının kullanılmaya başlanması 1934 yılında Çek Cumhuriyeti okullarından *Železný Brod*'da olmuştur ancak savaş nedeniyle

fırın 1943 yılında kapanmak zorunda kalmıştır [13].

Susanne K. Frantz'a göre camı heykel malzemesi olarak kullanan ilk sanatçı 1902-1920 yılları arasında *Zdenka Braunerova*'dır. *Braunerova*, Prag'a çok yakın bir atölyede çalışmaktadır; üfleme tekniğiyle yapılmış örneğin hayvan biçimli bir form üzerine emay ve renkli boyalarla dekor oluşturur. Minimal etkisiyle stüdyo camcılığı mantığının, hiçbir takipçisi olmayan tek öncüsüdür [14]. Çekler, sanatsal odaklı cam çalışmalarına tüm dünyadan önce başlamış ve bu anlayış büyüyüp çoğalmıştır; "1945 sonrasında ve özellikle 1950'lerde Çekoslovakya, tamamen sanatsal odaklı bireysel cam üretiminin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynar." [15].

Amerika'dan yayılan 1962 stüdyo camcılığı hareketi, dünyada bu işi yapan insanların bir bakıma sanatçı olarak anılmasını sağlar. Ancak söz konusu sanatçılar cam malzemesini sanatsal kaygılarla kullanmaya 1920, 1930 ve 1940'lı yıllarda kullanmaya çoktan başlamışlardır [16]. Bu yıllar aynı zamanda *Andre Breton, Diego Rivera* ve *Lev Troçki*'nin birlikte 'Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin' (1938) başlıklı manifestosunu *'Partisan Review'* dergisinde yayınlaması dönemine rastlar [17]. Bu manifesto, dünyaya diktatör rejiminin hâkim olduğu dönemde toplumu yönetmek üzere sanatın kullanılmasına karşı bir tepki olarak oluşturulduğu gibi, sanatçının ve sanatın rolünü diktatör yönetiminin belirlemesine de karşı çıkar. Manifesto şöyledir:

> "Gerçek sanatın devrimci olmaması mümkün değildir. Gerçek sanatın, toplumun bütüncül ve radikal bir biçimde yeniden inşasına ilişkin ilham vermemesi mümkün değildir. Gerçek sanat, geçmişte sadece toplumdan izole olmuş küçük bir azınlığın erişebildiği (sanatsal) yüksek-

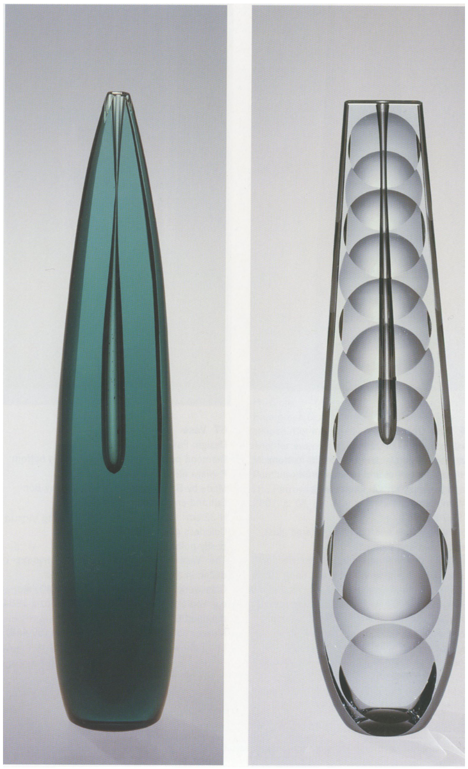
liğe bütün toplumun ulaşmasına izin veren bir yapının oluşmasını sağlamak zorundadır. Bu yeni kültürel yapıya giden yolu ancak toplumsal bir devrim açabilir.” [18].

Cam imalatı o zamanki adıyla Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’inde hafif sanayi kategorisinde anılmaktaydı, cam imalatının toplumun maddi ve kültürel refahına "herkes için sanat" komünist sloganı doğrultusunda katkıda bulunması bekleniyordu [19]. Bu konuya paralel olarak *Hal Foster*’ın tasarımla ilgili düşünceleri durumu özetler niteliktedir:

“*Art Nouveau*’nun, *Bauhaus*’un ve daha birçok hareketin değişik yollarla üstlendiği, sanat ile hayatı yeniden birleştirme yönündeki kadim proje nihayetinde hayata geçmiştir – ama, avangardın özgürleştirici emelleri doğrultusunda değil, kültür sanayiinin amansız buyrukları doğrultusunda. İşte sanat ile hayatın çarpık uzlaşmasının günümüzdeki en temel formu, tasarımdır.” [20].

20. yüzyılda dünya fuarları Avrupa’nın bir numaralı teşhir platformudur. Kullanışlı mutfak kaplarının estetik kaygılarla dönüşüme uğradığı 1950’li yıllarda Avrupa’nın büyük cam üretici merkezleri burada kendini göstermektedir. Tasarımcıların isimleriyle birlikte yer aldığı bu fuarlarda; *Venini*’den *Fulvio Bianconi, Aureliano Toso*, Murano’dan *Dino Martens*, Orefors İsveç’ten *Vicke Lindstrand*, *Iittala* Finlandiya’dan *Timo Sarpaneva* gibi isimler potansiyeli yeni keşfedilmiş olan “kapları fonksiyonellikten kurtarma” girişimlerinde başarılı olurlar ve küçük ölçekli heykeller ile vazolar arasındaki sınırın gittikçe bulanıklaşması burada başlar [21]. *Pavel Hlava*’nın tasarımı (Görsel 3.1.) fonksiyonu dışlayan vazo serilerinden ilki 1957’de 11. Milano Trienali’nde görücüye çıkar, sergilendiği dönemde fonksiyonel olmaması nedeniyle

eleştirilere maruz kalır [22]. Ancak tasarımcının bu vazoyu üretmeyi kesmemiş olması eleştirilere kulak asmadığını gösterir niteliktedir.



Görsel 3.1.

Single Bloom' Vase Pavel Hlava, 1958 Nový Bor Y: 39 cm Borske Sklo Glassworks

'Single Bloom' Vase 1958 Pavel Hlava Y:38.7 cm. Karlovarske sklo (Moser) Glassworks, Karlovy Vary.

[23]

1960 yılı; artık dünya, savaşın yarattığı yoksulluktan yavaş yavaş çıkar ve ekonomik toparlanmanın neticesinde sanatsal kaygılar dünyanın gündeminde yeniden yer almaya başlar. Dünya çapında gelişmenin izlendiği en önemli mecralar olan yarışma, sergi, basılı yayın ve sempozyumlar gerçekleşmeye başlar. Çeşitli platformlarının oluşması sayesinde nihayet farklı sesler yükselir ve camın, çağdaş sanat alanı içerisindeki konumu tartışılmaya başlanır; Cam sanat mıdır, yoksa sanat malzemesi midir? [24]. Stüdyo camcılığı yalnızca sıcak cam fırınında eser üreten sanatçıların devam ettirdiği bir hareket midir? Bu konuda bir manifesto yayınlanmadığına göre fırın tekniğini atölyelerinde kullanan sanatçılar da bu harekete mensup değiller midir? [25]. Tüm bu soruların cevapları zaman içerisinde yanıtlarını bulacaktır.

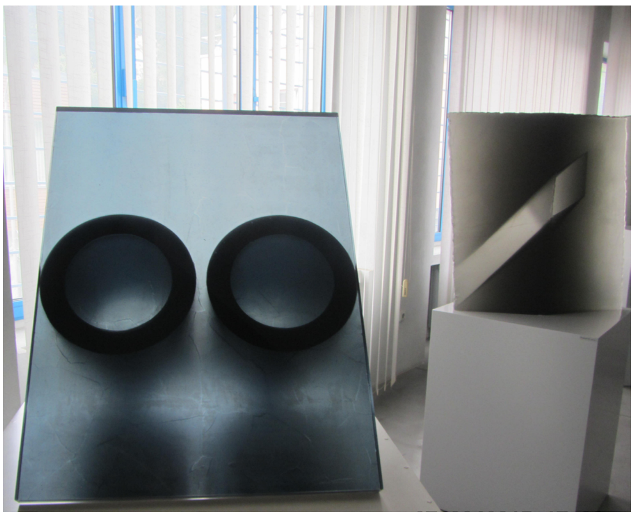
Çek Cumhuriyeti Camcılık Geleneği

Çek Camcılığının artistik ve tarihsel altyapısına bakıldığında köklü bir geçmişi barındırdığı anlaşılır. Çek Camcılığında oldukça sık bahsi geçen Bohemya, Alman Çek Cumhuriyeti sınırında kalan bölgededir. Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun gölgesinde ve Alman baskısı nedeniyle haddinden fazla mücadele vermek zorunda kalan Çek camcılığının sınavlarından biri de, II. Dünya Savaşı öncesi, cam endüstrisi ve meslek okulları etnik Alman kontrolündeyken gerçekleşir; Çek ulusal kimliğinin gelişmesiyle birlikte Çekoslovakya'nın 1918'de cumhuriyetinin kurulmasıyla, totaliter hükümetin 40 yıllık baskısı ortadan kalkar ve topraklarındaki cam endüstrisinin tek hâkimi olurlar [26]. Hem lise hem üniversite düzeyinde eğitim veren ilk cam okulları Çek topraklarında açılmıştır. Bölgenin o zamanki devlet hâkimiyetine göre eğitim dilinin değiştiği gözlense de bugün Bohemya topraklarında camcılık geleneğinin tek hâkimi Çeklerdir.

1960 yılında *Art Deco* olarak bahsedilen Bohemya Camcılığı stili, esasında 1920'li yıllarda modern sanat olarak anılmakta ve oldukça minimal bulunmaktadır [27]. Ancak ekonomik kaygılar, cam üretim biçimlerinin endüstriye uygun hale getirilmesine yönelik yöntem araştırmalarına yol açar. Örneğin 20. yüzyılda bugünkü Çek Cumhuriyeti sınırları içerisinde,

etnik kökenleri Slav, Macar, Alman ve Çek olan sanatçılar, aldıkları sanat eğitimi ile avangard yaklaşımları, dönemin gereksinimlerine uygun olarak bir kenara bırakmak zorunda kalır ve ekonomik kaygılarla Bohemya camcılık geleneğini endüstriye uygun yöntemlerini araştırmaya yönelirler [28]. Bu ekonomik toparlanma dönemi nedeniyle, camın sanatsal bağlamda çağdaşlaşması 1960'lara ertelenir. 1970'lerde Çekoslovak cam endüstrisinde manuel işgücünün yeri, yurt dışından satın alınan tam otomatik montaj hatlarıyla yavaş yavaş değişmeye başlamışsa da bu, nitelikli zanaatkârların dekore ettikleri sınırlı sayıda ürünün önemini zayıflatmaz [29]. Endüstrinin otomatik montaj hatlarına geçmesine rağmen ustalar, kendilerini gösterecek bir platform oluşana dek üretimlerinde sınırlı sayıda üretilen özel çalışmalarına devam ederler. Fabrikalarda durum böyleyken üniversiteler deneysel ve sanatsal çalışmaların yürütüldüğü mekânlar haline gelirler. Cam üretimi ile ilgili araştırmalar *Karel Stipl* ve *Josef Kaplický*'nin atölyelerinde ele alınır; *Stipl*'in heykel stüdyosunda cam, 1945 yılı öncesinde bile yaygın olmakla beraber gravür cam tekniğine öncelik verir ve klasik estetiği temel alır; *Kaplický*'nin atölyesinde ise pragmatik cam üretiminde çağdaş sanatsal ilkelerin kullanılmasına öncelik verilir [30]. Bu durum farklı atölyelerden çıkan öğrencilerin tarzlarına yön verir. Eğitimci sanatçılar aynı zamanda seri üretim ve sanat arasındaki bağı da araştırırlar. 1950'de *Kaplický*, cam üretimi ve camın sanatsal yönleri arasındaki ilişkiyi açık bir teorik kavram olarak formüle ederek *'Glass'* isimli bir makale oluşturur[31]. *Stanislav Libenský*'nin 'dünyayı Bohemya camıyla fethetme' misyonu, savaş sonrası bir ilham kaynağı olarak eğitimcileri bir araya getirir [32]. Üniversitede durum böyle iken Çekoslovakya cam endüstrisi de sanat ve üretim arasındaki bağı yoğunlaştırma çabasındadır. 1951 yılında

Hafif Sanayi Bakanlığının bir yan kuruluşu olarak, Cam ve Seramik Sektörü Sanat Merkezi (UVS) Çekoslovak camının sanatsal kalitesini denetlemek ve iyileştirmek amacıyla kurulur; gerçekten de -1958'de sabote edilene dek- Çekoslovak camının sanatsal gelişimi üzerinde tek büyük otorite olarak cam tasarımcıları ile cam endüstrisi arasındaki işbirliğini yoğunlaştırır [33]. 1950'lerde *Železný Brod*'da açılan, 2020'de hala faaliyetine devam eden, aktif olarak tasarımcıların ve sanatçıların rol aldığı, hem mimari camları hem de endüstriyel camları üreten büyük bir cam atölyesi faaliyet gösterir [35]. Bu atölyede *Stanislav Libenský* ve *Jaroslav Brychtová*'nın kalıpla biçimlendirdiği cam heykelleri, camı geleneksel heykel medyasıyla eşit bir malzeme haline getirir; şeffaflık ayrıcalığı da dâhil olmak üzere modellemeye izin veren özelliğiyle cam, sıradan heykel materyallerinin yetersiz kalitesini gözler önüne serer [35]. Çek sanatçılar, bu yeni heykel malzemesinin özellikle ışık ayrıcalığını kullandıkları başarılı eserleriyle, kısa zamanda dünyanın dikkatini çekerler (Görsel 3.2.).



Görsel 3.2.

Stanislav Libenský ve Jaroslav Brychtová, malzeme: cam

[36]

Çek camcılığında sanatsal camın, heykel yaklaşımı üzerine kurulması sonucu cam, çağdaş sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelir; 1970'lerden 1980'lere dek *Libenský* tek başı-

na bu anlayışa öncülük eder ve bayrağı 1990'lı yıllarda *Jiřì Harcuba*, *Vladimír Kopecký* ve *Marian Karel* devralır [37]. Camın heykel malzemesi olarak kullanılmasını benimseyen dönemin sanatçıları da mevcuttur. Heykel niteliğinde eserler üreten ilk nesil Çek sanatçılar *Dana Vachtová, Jaromír Rybák, Aleš Vašíček, Gizela Šabóková, Blanka Adensamová, Ivan Mareš, Ivana Houserová, Ivana Šrámková* ve *Eva Vlasáková'dır* [38]. Çoğu sanatçının ürettikleri eserler dünya fuarlarında görücüye çıkar. Teşhir platformu olan dünya fuarları; 1958'de Brüksel'de, 1967 yılında Montreal'de ve 1970 yılında Osaka'da Çek sanatçılar *René Roubicek, Stanislav Libenský* ve *Jaroslav Brychtová*'nın devasa boyutta cam heykelleri ve enstalasyonlarına ev sahipliği yapar. Bu fuarları ziyaretleri sırasında Amerika Birleşik Devletleri'nden *Dale Chihuly* ve *Harvey Littleton* Çek camcılığıyla tanışırlar ve sanatçıları bizzat ziyarete giderler [39]. 1967 yılındaki Çek ve Amerikan karşılaşması yeni bir vizyonun oluşmasına yol açar; Amerika'da fabrika üretimini dışlayarak kendi nesnesini elle üreten sanat anlayışı ile Çek camcılığının sanatçı ile endüstri arasındaki işbirliği karşı karşıya gelir; böylece Avrupa'nın sanatçı ve sanayi arasındaki işbirliği geleneği, Amerikalıların ticari üretime yönelik tutumlarının değişmesine sebep olur [40]. Endüstrinin çıkarlarıyla sanatçının ihtiyaçları arasında şüphesiz fark vardır. *Libenský* bu karşılaşma sonunda Amerika'da endüstriye ihtiyaç olmaksızın cam üretebilme olanaklarına şahit olur; kendi atölyesinde cam harmanı hazırlamak ve kendi camını üflemenin çalışmalarında tamamen kontrol sahibi olunması avantajına sıcak bakar [41].

1990'lı yıllarda cam dünyasındaki eğilimler ve teknikler, 1980'lerde Çek cam yapımcıları tarafından bilinen ve kullanılan tekniklerdir; dolayısıyla, ikinci binyılın sonunda, Çek sanatçılar stüdyoda veya mimaride daha sanatsal amaçlar

gerçekleştirmek için tekniklerini daha da olgunlaştırmış ve geliştirmiştir [42]. Çek camcılarının eserleri dünyada uzak kıtalarda, en çok da Amerika Birleşik Devletleri ve Japonya'da sergilenir. Düzenlenen yarışmalar arasında bulunan Prag Cam Ödülü (1991), *Heller* Galeri Prag ve New York'un çabalarıyla düzenlenir [43]. Çek müzeleri ve galerileri de Amerikan camını sergilerler.

Sosyalist devletlerin uyguladıkları toplumcu gerçekçilik özellikle Sovyetler Birliği'nde sanatı yargılanmış gerçeklik oluşturarak devrime araç haline getirir; yaşayan toplumu geleceğe hazırlamak uğruna "olumlu kahramanlar" oluşturularak ideal toplum bireyleri yaratmak esasına dayanır [44]. Çekoslovakya propaganda aracı olarak sanatın kullanıldığı Sovyetler Birliği'nin bir üyesiyken, *Libenský*'nin çalışmalarına olan yansımaları izlenir; fuarda sergilenen eserde Çekoslovakya'daki sosyal kalkınmanın farklı aşamalarını gri-yeşil-sarı renkler temsil eder, üst kısmı güneş ışınlarına dönüşen alan bugünün iyimser bakış açısını simgeler [45].

Kaynaklar

[26] S. K. Frantz (2005) Czech Glass 1945-1980 Design in an Age of Adversity. (Ed. H. Ricke), Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, s. 22.

[27] Frantz, 2005, a.g.k., s. 22.

[28] Frantz, 2005, a.g.k, 14

[29] A. Langhammer (2003). Legend of Bohemian Glass. Czech Republic: Tigris, s. 190

[30] Frantz, 2005, a.g.k., s.75

[31] Frantz, 2005, a.g.k., s.75

[32] V. Vondruška ve A. Langhamer (1991) Bohemian Glass: Tradition and Present. Nový Bor: Crystalex. s. 132

[33] Frantz, 2005, a.g.k., s.77

[34] Frantz, 2005, a.g.k., s.78

[35] Langhamer, 2003, a.g.k., 244

[36] Kaynak: Mustafa Ağatekin, fotoğraf arşivi.

[37] Langhamer, 2003, a.g.k., 244

[38] Langhamer, 2003, a.g.k., 253

[39] B. Andrus, (2016-2017). The Encounter: How the Czechoslovak Pavilion at Expo 67 Changed The Course Of Glass Art in North America. Glass Quarterly. 145. s. 34

[40] Andrus, 2016-2017, a.g.k., 35

[41] Andrus, 2016-2017, a.g.k., 36

[42] Langhamer, 2003, a.g.k., 253

[43] Langhammer, 2003, a.g.k., 253

[44] B. Moran. (2014) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. (25. Baskı), İstanbul: İletişim yayınları. s. 59-60

[45] Andrus, 2016-2017, a.g.k., 34

✻

İskandinavya ve Nordik Ülkelerde Camcılık Geleneği

İskandinavya kuzey Avrupa ülkeleri olan Danimarka, İsveç ve Norveç'ten oluşurken Finlandiya, İzlanda, Faroe Adaları, Åland Adaları ve Grönland, Nordik ülkeleri oluştururlar. Bu ülkeler kendi aralarında dayanışma içindedirler, dünya sahnesinde hep birlikte anılırlar, bir ülkenin başarısı diğerinin başarısıyla eşdeğer tutulmaktadır. İskandinavların kültürel ataları olan Vikingler, yılın büyük kısmını denizlerde korsanlık yaparak geçirdiği düşünülen göçebe savaşçılardır ve Batılı kaynaklarda olumsuz bir imaja sahiptir [46]. "16. yüzyılda Doğu'dan gelen gezginlerin Kuzey ülkelerindeki seyahatleri sırasında tuttuğu yazılı gözlemlerde, (…) sanat yapıtları ilhamlarını ormanlardan, kırlardan ve göllerden almaktadır. Kuzeyin zavallı barbarları, ancak Doğa Ana sayesinde herhangi bir güzel nesne yaratabilmektedir." [47]. şeklinde ifadeleriyle küratör *Mats Jansson*, Nordik bölgelerin 'kuzeyin barbarları' olarak anıldığının bilincindedir. Bu talihsiz geçmişin üzerine İskandinavlar özgün sanat anlayışlarıyla bir medeniyet inşa ederler.

İskandinavya'da 1930'lu yıllarda sanatsal cam gelişmeye başlar. Bu süreci başlatan ise cam fabrikalarında çalışan tasarımcılardır. İskandinavya'da kurulan cam fabrikalarının en eski tarihi 1876 yılına rastlar. Bu fabrikalar kuruluş tarihlerine göre sıralandığında şu şekildedir: *Afors* (İsveç), *Alsterfors* (İs-

veç), *Aseda* (İsveç), *Bergdala* (İsveç), *Boda* (İsveç), *Dansk* (Danimarka), *Ekenas* (İsveç), *Flygsfors* (İsveç), *FM Konstglas* (İsveç), *Gullaskruf* (İsveç), *Hadeland* (Norveç), *Holmegaard & Kastrup* (Danimarka), *Iittala* (Finlandiya), *Johanfors* (İsveç), *Karhula* (Finlandiya), *Kosta* ve *Kosta Boda* (İsveç), *Kumela* (Finlandiya), *Lindshammar* (İsveç), *Magnor* (Norveç), *Maleras* (İsveç), *Nuutajarvi* (Finlandiya), *Orrefors* (İsveç), *Plus Glasshytte* (Norveç), *Pukeberg* (İsveç), *Riihimaen Lasi - Riihimaki* (Finlandiya), *Sea Glasbruk* (İsveç), *Skruf* (İsveç), *Strombergshyttan* (İsveç). Bu fabrikaların çoğu 2007 krizinden sonra kapanmak zorunda kalır. İskandinavya camcılık geleneğinde her fabrikada tasarımcı bulundurma anlayışı ve tasarımcı imzası taşıyan yeni koleksiyonlar ile ayırt edici kimlik oluşturmak benimsenir [48]. Çoğu İskandinav Cam Fabrikasının ürünleri tasarımcının imzası, yapılış tarihi ve fabrika logosu taşır. *Bauhaus* akımının İskandinavya camcılığı üzerindeki etkileri net biçimde görülür. *Bauhaus*, endüstri devrimi sonrası değişen dünyanın içerisinde sanatçının tasarımcı olarak yer alması amacıyla tasarımcı yetiştirme prensibini benimser. Seri üretim ilkesi çağdaş uygarlık için zorunludur, tasarımcının toplum karşısındaki görev sorumluluğu ise topluma sanat eseri üretmektir [49]. İskandinavya Cam Fabrikaları tasarımcı arayışlarını düzenledikleri yarışmalar aracılığıyla sağlamaktaydılar. Tasarımcılar tasarlayacakları malzemenin tüm üretim aşamalarına hâkim olmak adına fabrikalarda çetin bir çıraklık dönemi geçirdikten sonra tasarımcı olarak çalışmaya başlarlar. Fabrikalar arası transferler her zaman mümkündür, örneğin 1881'de *Iittala* Fabrikasına (Finlandiya) ilk cam üfleme ustaları İsveç'ten gelir [50]. İsveç tasarımcıları genellikle inorganik formlar ile çalışırken ilk kez 1930'da tasarımcı *Hugo Gehlin* organik tasarımlarıyla *Gullaskruf* Fabrikası'nda kabul görür [51]. Tasarımcılar bazen tek

bir fabrikaya bağlı çalışmaz, serbest olarak da çalışırlar. Ancak dünya fuarlarına bir fabrikanın adı altında yer alırken, yarışmalarda kendilerini olduğu kadar çalıştıkları fabrikayı da temsil ederler.

Fabrikaların kendilerini gösterdikleri ve hazırlandıkları yer Milano Trienalidir. *Karhula* Cam Fabrikası 1957 yılında gerçekleşen Milano Trienali'nde *Göran Hongell*'in tasarımı olan *'Aarne'* cam serisi ile altın madalya sahibi olmuştur [52] (Görsel 3.3.).



Görsel 3.3.

Göran Hongell. 1957. Aarne Cam Serisi. 7 parça.

[53]

Modern mimari ve tasarımın efendisi olarak bilinen *Alvar Aalto*'nun -sonraları *"Savoy"* ismiyle anılacak olan- *Eskimonaisen Nahkahousut**[54] vazo tasarımı 1937 yılında Milano Trienali ödülünü kazanır. Aalto'nun insanlık kültürüne bir armağanı niteliği taşıyan bu vazo, ilk kez 1937 yılında Paris Dünya Fuarı'nda görücüye çıkar (Görsel 3.4.). 2016 yılında dahi bu tasarım İstanbul Modern gibi modern sanat müzelerinin hediyelik eşya mağazasında satışa sunulur, üretimi ise *Iittala* Fabrikası tarafından yapılmaktadır.



Görsel 3.4.

Alvar Aalto. 1936. 120 mm. 'Eskimonaisen Nahkahousut'

[54]

1990'ların sonunda sanatçılar endüstride çalışmayı bırakarak kendi birliklerini kurmaya yönelirler [56]. Bu birliklerden biri *Glasakademin*'dir; 2000 yılında İsveçli sanatçılar tarafından kurulan *Glasakademin* bir *Småland* Müzesi/İsveç'in Cam Müzesi'ni düşleyerek bir araya gelir; 2008 yılında düşleri gerçek olur ve *Småland* Müzesi/İsveç'in Cam Müzesi kalıcı koleksiyon sergisiyle *Växjö* kentinde açılır [57]. Bu topluluk her yıl faaliyet raporu yayınlar, sergiler düzenler ve çok farklı cam teknikleriyle çalışan İsveç'in çağdaş cam sanatçılarını bir araya getirir. 2008 mali krizinin bir sonucu olarak *Orrefors Kosta Boda* gibi fabrikaların kendine ait bazı imalathaneleri kapatmak zorunda kalması, tasarımcıları kendi atölyelerini açmaya yöneltir [58]. Krizin yaşandığı yıl fabrikalar zor durumdadır ancak İsveç'te *Småland* Müzesi'nin açılması ve bağımsız sanatçı atölyeleri oluşumlarıyla krizin yıkıcılıktan ziyade cam sanatında bir dönüşüme sebep olduğu gözlemlenir. Bu tarihten sonra fabrikaların müze veya galeri olarak yeniden yapılandıkları izlenir.

The Glass Factory İsveç'in önemli cam merkezlerindendir ve aynı zamanda bir fabrikadır; 2011'de Kuzey ülkelerinde bulunan en büyük cam sanatı koleksiyonlarından biriyle açılır [59], Norveç'teki önemli cam forumlarından biri ise 'S12 – açık atölye ve galeri' adlı cam merkezidir [60]. Finlandiya'daki *Riihimaki*'deki Cam Müzesi çağdaş cam üretenler için uluslararası katılımlı forumlardan biridir [61].

Danimarka için camın merkezi 1985'te *Finn Lynggaar*d'ın girişimi sayesinde var olan *Glasmuseet Ebeltoft* (Elbeltoft Cam Müzesi)'dir. Müzenin 2017 finansörleri *Kvadrat A/S, Blue Water Shipping A/S, Schjerning Farver A/S, KVIST & Jensen, Rønde Sparkasse*'dir. Müzenin hamisi ise Dünyanın en eski monarşilerinden birine sahip Danimarka kraliyet ai-

lesinden Kraliçe *Margrethe Alexandrine Þorhildur Ingrid*'dir [62]. Bu müzenin kalıcı koleksiyonundaki 1500 eser, sanatçıların eser bağışlaması veya ödünç vermesiyle oluşur, ancak koleksiyondaki her eser aktif olarak sergide değildir [63]. Müze, genç sanatçılar için *The Study* adında küçük bir galeri salonu bulundurmaktadır. Müzenin sıcak cam atölyesinde konuk sanatçılar ağırlanmakta ve müze için hediyelik cam obje üretimi yapılmaktadır. Bu objelerden bazıları sanatçılar tarafından tasarlanır ve sanatçı imzalarıyla satışa sunulur. *Ebeltoft* Cam Müzesinin özel cemiyet kuruluşu *Glassmuseets Venner*'dir. Bu topluluğun dünya çapında 1100 adet üyesi müzeye para yardımı, destek, gönüllü çalışma gibi katkılarda bulunurken, kurumda bahçe işleri için 2 ve sergi kurulumu için 10 gönüllü çalışmaktadır [64]. *Glassmuseets Venner* 2006 yılından bu yana *Glasposten* ismiyle Danca bir yayın çıkartmakta, yayının İngilizce özeti 15. sayfada yer almaktadır. *Ebeltoft* Cam Müzesi İskandinav çağdaş camında güçlü bir otoriteye sahiptir. Müze, 2004 yılında *Southern Exposure* ismiyle Yeni Zelandalı 24 sanatçının cam eserlerini dört ay süreyle teşhir eder [65]. 2003 yılında düzenlediği sergi tematiktir; cam malzemesini kullanan uluslararası 21 sanatçının yer aldığı *Det Synlige Menneske* sergisinde biçimsel olarak figür kullanılan cam eserler üç ay süreyle sergilenir [66]. 2017 yılı Danimarka'nın *Aarhus* kenti Avrupa Kültür Başkenti seçilmiştir. Bu kapsamda *Ebeltoft* Cam Müzesi'nin 1987 yılından bu yana 10 yılda bir kez düzenlediği *Young Glass* 2017 etkinliğinin bu yıl 2017 yılına denk gelmesi sayesinde jüri tarafından seçilen eserler Ebeltoft Cam Müzesi Danimarka, *The Glass Factory* İsveç ve *National Glass Centre* İngiltere'de proje kapsamında sergilenme fırsatı bulur [67]. *Young Glass* 35 yaşın altındaki sanatçı, tasarımcı ve zanaatkârların katılabildiği bir yarışma olup 2017'de dördüncüsünü düzenlediği

organizasyonunda toplamda 42,000 avro nakit para ödülünü dört sanatçıya paylaştırır, iki sanatçıyı konuk sanatçı programıyla ödüllendirir.

Danimarka için önemli bir diğer merkez ise Bornholm'da bulunan Danimarka Tasarım Okulu ve onun verdiği seramik ve cam eğitimidir; bu okul *European Glass Context*'i düzenleyen kurum olan Danimarka Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin bir parçasıdır [69].

İskandinav tasarımcılar oldukça sade ve şık koleksiyonlar ile dikkat çekerken, renkten ziyade forma yönelik önermelerde bulunurlar. Nordik ülkelerin belki doğmakta kararsız güneşi, bu toprakların tasarımcılarına renkleri monokrom algılatır; "Sevilen bir başka efsaneyse, İsveç'in yoksulluğu nedeniyle gösterişli ya da aşırı olmayan, olumlu yanından bakıldığında zarafet olarak nitelenebilecek bir tutumlulukla belirlenmiş bir form geleneği ortaya çıktığıdır."[70].

Kaynaklar

[40] Andrus, 2016-2017, a.g.k., 35

[41] Andrus, 2016-2017, a.g.k., 36

[42] Langhamer, 2003, a.g.k., 253

[43] Langhammer, 2003, a.g.k., 253

[44] B. Moran. (2014) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. (25. Baskı), İstanbul: İletişim yayınları. s. 59-60

[45] Andrus, 2016-2017, a.g.k., 34

[46] https://tr.wikipedia.org/wiki/Vikingler (Erişim Tarihi: 23.02.2017)

[47] M. Jansson (2014). Aurora Kuzey Ülkelerinden Çağdaş Cam Sanatı Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. s. 9

[48] L. Vigier ve L. Pina (2002) Scandinavian Glass 1930-2000 Smoke & Ice, China: Schiffer Publishing Ltd. s. 171-188

[49] Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi CİLT 3. s. 1854

[50] Vigier ve Pina, 2002, a.g.k., 173.

[51] Vigier ve Pina, 2002, a.g.k., 172.

[52] Vigier ve Pina, 2002, a.g.k., 174.

[53] Kaynak: http://www.didriks.com/iittala-Aarne-Cat-Banner.jpg, Erişim tarihi: 27.02.2017

[54] Eskimo kadının deri kıyafeti, Bu serideki vazolar farklı boyda iittala Cam Fabrikası tarafından üfleme tekniğiyle yapılmakta olup, üretimi için yedi yetenekli cam ustası gerekmektedir. Kaynak: https://www.slideshare.net/AdelaBiancaHan/nordic-glass-53120010 (Erişim tarihi: 27.02.2017)

[55] Kaynak: http://images.cdn.yle.fi/image/upload//w_1198,h_742,q_70/13-3-6385563.jpg, Erişim Tarihi: 27.02.2017

[56] M. Heuer (2014). Aurora Kuzey Ülkelerinden Çağdaş Cam Sanatı Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. s. 13

[57] http://www.glasakademin.se/om-glasakademin/ (Erişim tarihi: 01.02.2017)

[58] Heuer, 2014, a.g.k., 13

[59] Heuer, 2014, a.g.k.,14.

[60] Heuer, 2014, a.g.k., 14.

[61] Heuer, 2014, a.g.k., 14

[62] http://glasmuseet.dk/?lang=en (Erişim tarihi: 07.03.2017) ve http://kongehuset.dk/en/the-royal-house/regentparret/hm-the-queen (Erişim tarihi: 07.03.2017)

[63] http://glasmuseet.dk/den-permanente-samling/?lang=en Erişim tarihi: 07.03.2017

[64] Glasmuseets Venner özel sekreteri Jørn Bech ile Mart 2017'de elektronik posta ile sorulan sorulara yanıt.

[65] Southern Exposure Sergi Kataloğu (2004) Danimarka: Glassmuseets forlag Narayana Press.

[66] Det Synlige Menneske | The Visible Man Sergi Kataloğu. (2003) Danimarka: Glasmuseets forlag Narayana Press.

[67] http://glasmuseet.dk/young-glass/?lang=en (Erişim tarihi: 08.03.2017)

[68] http://glasmuseet.dk/young-glass/?lang=en (Erişim tarihi: 08.03.2017)

[69] Heuer, 2014, a.g.k., 14

[70] M. Jansson (2014). Aurora Kuzey Ülkelerinden Çağdaş Cam Sanatı Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. s. 9

*

İtalya Camcılık Geleneği

İtalya camcılığı yaklaşık bin yıl kadar geriye uzanır. Ustalar tarafından yeni nesil çıraklara aktarılan bilgi ve deneyimler Murano camcılığını gelenekten koparmamıştır. İtalya'da camın çağdaşlaşması kademeli olarak *Art Noveau* ve *Art Deco*'dan başlayarak 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında gelişir; *Paolo Venini*'nin desteği ile birlikte antik Roma camcılığı tekniklerine çağdaş sanatçılar tarafından uyarlanan süreçlerin ve temaların birçoğunu birlikte keşfederler [71].

19. yüzyıla kadar Murano cam endüstrisinde başı çekerken, aynı yüzyılın başında ciddi bir krizle karşı karşıya kalır: Bohemya kristali piyasayı ele geçirir [72]. 20. yüzyılda yeniden toparlanan Murano camcılığı, içlerinde *Gio Ponti, Tyra Lundgren* ve *Eugene Berman*'ın bulunduğu sanatçı ve tasarımcıların öncülüğünde cam malzemesinin imkânlarını keşfe çıkar ve cam heykel objeler üretmeye başlarlar [73]. *Venini* 1954 yılında İtalya camcılığının geleneksel *filigrana* ve *murrina* tekniklerini yeniden yorumlayarak tasarımlarını geliştirir [74]. 1970'li yıllarda *Venini*, Amerikan sanatçılar olan *Benjamin Moore* ve *James Carpenter*'ı tasarımcı olarak ekibe dâhil eder [75].

İtalyan camcılığının tarihinde bir zanaat ustalığı olan camın bir sanat dalı olarak yücelmesinde eğitimin yarattığı fark

büyüktür. 1950'lerin başında *Egidio Costantini* liderliğinde *Centro* Stüdyosu *Pittori nell'Arte del Vetro*, kurulur ve eğitiminde amaç; artık sanatçı ve zanaatkâr arasında bir hor görülen sınıf gururuna tabi olmayacak, yeni bir sanat eseri rehberi oluşturmak ve öğrencilerin birbirlerini destekleyerek isimsiz eserler üretmelerini teşvik etmektir; bu görüş ile dünyada tıpkı diğer yaratıcı sanat dallarına da olduğu gibi cam sanatında da yüksek sanat ile dekoratif sanat arasındaki ayırımın kalkması hedeflenir [76].

Costantini bir sonraki adımı 1953 yılında, *Ferro Lazzarini* ve *I.V.R. Mazzega* gibi fırınların işbirliğinde, *Henry Moore, Oskar Kokoschka, Pablo Picasso* gibi ünlü sanatçıların tasarımlarını uygulamakla atar [77]. Bu işbirliğinin adı sonraları *Jean Cocteau* tarafından *Fucina Degli Angeli'** olarak değiştirilir, yerel bir ismi olmasına rağmen uluslararası sanatçılarla işbirliğine açık olan bu girişimin logosu *Jean Arp* tarafından tasarlanır [78]. Venedik'in *Castello* bölgesinde yer alan ancak üretim için Murano'daki cam fırınlarının kullanıldığı bu atölyede eserleri üretilen sanatçılar *Jean Arp, George Braque, Alexander Calder, Marc Chagall, Jean Cocteau, Max Ernst, Licio Fontana, Paul Jenkins, Oskar Kokoschka, Le Corbusier, Fernand Léger, Pablo Picasso, Mark Tobey, Adré Verdet*'tir; Avusturyalı sanatçı *Kokoschka* ile yapılan çalışma 1952 gibi erken bir yıla rastlar [79]. Davet edilen sanatçıların, akademiyi reddeden *avand-garde* sanatçılar olmaları gözden kaçmaz. Bu girişimin sahibi *Egidio Costantini*'nin cam eserleri ise Venedik *Guggenheim* Müzesi (İtalya), *Notojima* Cam Sanatları Müzesi (Japonya) ve *Augsburg Kunstmuseum Walter* (Almanya) gibi müzelerin kalıcı koleksiyonlarında bulunmaktadır [80]. *Venini* birinci dünya savaşı sonrası *Vetreria Artistica Barovier* adını alır ve *Barovier* ailesi tarafından yeniden yapılandırılır; *Ercolo* ve *Nicolo Barovier* kardeşler renkli karakteristik cam

objelerin sınırlı üretimiyle piyasada fark yaratırlar. Aile mirası olan murrina tekniği ve mozaik camının stilize çiçekli süslemelerine ek olarak geometrik ve soyut motifler önermek suretiyle yeniden yorumlarlar ancak güncel ve çağdaş rakiplerinin gerisinde kalırlar.

Ercole Barovier'in tasarladığı ancak üretimini kendisinin yapmadığı *Murrina* vazolarına ek olarak hayvan figürleri ve kaktüs biçimli formlar 1928 bienalinde çoktan görücüye çıkmıştır [83].

Bu bilgiler ışığında Amerika Birleşik Devletleri'nden *Harvey Littleton*'un Venedik ve Murano'da yaptığı araştırmalarda aşağı yukarı neleri gözlemlediği ve stüdyo cam hareketini temellendiren fikrin nasıl bir ortamda oluştuğu somut olarak anlaşılmaktadır.

Kaynaklar

[71] W. Warmus. (2003) Hyper-Medium. Fire and Form: The Art of Contemporary Glass. (Ed. M. Piranio), Seattle: Norton Museum of Art, Washington Press, s. 14

[72] M. Barovier. (2004). Murano's Rebirths: Venetian Art Glass: An American Collection, 1840-1970. (Ed. N. Bertoldini), Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. s. 9

[73] Barovier, 2004, a.g.k., 22.

[74] Barovier, 2004, a.g.k., 22.

[75] Barovier, 2004, a.g.k., 22.

[76] Barovier, 2004, a.g.k., 24.

[77] Barovier 2004, a.g.k., 24.

[78] Barovier 2004, a.g.k., 25.

[79] http://www.fucinadegliangeli.com/opere.html (Erişim tarihi: 15.04.2017)

[80] http://www.fucinadegliangeli.com/mostre.html (Erişim tarihi: 15.04.2017)

[81] C. Sonego. (2004). Ercole Barovier; A Protagonist of 20th Century Murano Glass: Venetian Art Glass: An American Collection, 1840-1970. (Ed. N. Bertoldini), Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers. s. 28

[82] Sonego, 2004, a.g.k., 28

[83] Sonego, 2004, a.g.k., 29

*Türkçe anlamı: meleklerin yatağı

Türkiye'de Camın Çağdaşlaşma Süreci ve Bugünü

Türkiye'de camın sanatsal bağlamda çağdaşlaşma sürecinin ivme kazanması 2000'li yıllarda başlar. Üniversitelerin müfredatına camın girmesi geçtiğimiz yüzyılda başlamıştır, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi 1987 yılında küçük bir sıcak cam fırını ile camı müfredata seçmeli ders olarak koyarken bu olanakları eğitimde 1995 yılına dek sürdürür [84]. Dönemin yüksek lisans öğrencilerinden Doç. Nurdan Arslan, fırının iptidai olduğunu ve seçmeli ders olarak kendisinin de bundan faydalandığını belirtirken, İstanbul Teknik Üniversitesi'ne de aynı minvalde, mazot yakıtlı sıcak cam fırını kurulduğunu, sonra onun da kapandığını söyler.

1991 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi füzyon fırınları ve finisaj aletleri ile birlikte Seramik Bölümü'ne Cam Ana Sanat dalı kurarak eğitime bugün dahi devam eder. 1995 yılında ise müfredat birinci sınıftan itibaren tam olarak cam ana sanat dalı eğitimine uygun biçimde kurgulanır [86]. 2002 yılında Cam Ocağı Vakfı kurulur; uluslararası sanatçıların uzun dönem ve kısa dönem olmak üzere cam üfleme, füzyon, emay, karışık teknik, alevde çalışma gibi tekniklerin öğretildiği bir özel kuruluş olarak eğitimdeki yerini alır. İstanbul'daki konumuyla Cam Ocağı yeni nesil cam öğrencileri için bir fırsat haline gelir. Böylece cam malzeme-

sini tanıyan ve yalnız onunla çalışan usta sanatçılar bilgi ve tecrübelerini paylaşırlar. Eğitim alanında en büyük atılımı ise 2004 yılında Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi "Cam Bölümü" açmakla yapar. Doç. Ekrem Kula başkanlığında kurulan bölüm Türkiye'de kurulan ilk ve tek Cam Bölümü olma özelliğini bugün de sürdürmektedir [87].

2005 yılında ise yeni bir atılım meydana gelir. Gültekin Çizgen önderliğinde İzzettin Baki ve Ekrem Özen tarafından kurulan Cam Dostları Grubu camla ilgilenenleri bir araya getirir [88]. Cam Dostları Grubu, 2010 yılına kadar Türkiye'nin farklı şehirlerinde karma cam sergileri açarak çağdaş cam sanatının gelişmesine katkıda bulunurlar. Bu sergiler İzmir, İstanbul, Ankara, Antalya ve Eskişehir'de gerçekleşen 7 sergiden oluşmaktadır [89]. Cam Dostları Grubu'nun 2005 yılında gerçekleştirdiği Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'teki bu ilk sergi, gördüğü büyük ilgiden ötürü bir ay daha uzatılır [90].

Türkiye'de özellikle 2007 yılı çağdaş cam sanatı için parlak bir yıldır. Cam Dostları Grubu liderliğinde 2007 yılında Eskişehir'de yapılan sergiye, Anadolu Üniversitesi sergi salonu ev sahipliği yapar, sergi danışma kurulu İzzettin Baki, Ekrem Özen, Ekrem Kula ve Mustafa Ağatekin'den oluşur [91]. Eskişehir'de gerçekleşen bu sergi, Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'nin kuruluşuna öncülük eder, sergide yer alan ulusal ve uluslararası sanatçıların eser bağışlamaları sayesinde müze 2007 yılında Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Kent Müzesi Komplekslerinden biri olarak Belediye Başkanı Sayın Prof. Dr. Yılmaz Büyükerşen'in desteğiyle kurulur ve müzenin açılışı onuruna "Çağdaş Cam Sanatçıları Sergisi" büyük bir törenle açılır. Bu müzenin açılışına değerli katkılarını sunan isimler ise şöyledir; Yrd. Doç. Ekrem Kula, Prof. Atilla Atar,

Gültekin Çizgen, Ekrem Özen, İzzettin Baki ve Prof. Mustafa Ağatekin [92]. Müzenin kurulduğu 2007 yılında Mustafa Ağatekin yalnızca cam eserlerinden oluşan kişisel sergisini Ankara'da açar. Bu sergi sonrasında Mustafa Ağatekin'in cam çalışmaları dikkatleri çeker ve ARTİST modern dergisinde altı sayfa röportaj ile yer bulur [93]. Bu durum çağdaş cam sanatının hem galeri ortamında görünür olması hem güncel bir sanat yayınında geniş yer alması yeni bir gelişmenin göstergesidir. Türkiye'de cam sanatına Amerika'daki gibi teknik ağırlıklı bir yaklaşım bulunmaz; cama sanatsal ifade aracı olarak bakılmakta, ona malzeme olmasından başka bir atıf yapılmamaktadır. Böylece Türkiye'de 2007 yılında çağdaş cam sanatı hem müze ortamında, hem eğitim alanında, hem de sanat ortamında özerkliğini ilan eder. Eskişehir'de Türkiye'nin tek Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'nin bulunması, Anadolu Üniversitesi'nde Türkiye'nin tek Cam Bölümü'nün kurulması ve Eskişehir'de Uluslararası Odunpazarı Sıcak Cam Festivalinin düzenlenmesi Eskişehir'i hem ulusal hem de uluslararası arenada çağdaş cam sanatının nabzının attığı yer konumuna getirir.

Şişecam Paşabahçe Mağazaları A.Ş.'nin genel müdürlüğünü yapan Erkin Saygı ile birlikte Paşabahçe Fabrikası'nın yetiştirdiği kesme cam ustası Ruhcan Topaloğlu 2001 yılında emekli olduklarında birlikte bir cam atölyesi açarlar [94]. Sanatçıların birlikte ürettikleri eserler SOFA *Chicago* sanat fuarında, 2004'te Hollanda'da gerçekleşen *Turks Glas*'ta sergisinde sergilenir ve İsveç'e giden Türk cam sanatçıları arasında yer alırlar [95].

Sempozyum ve festival organizasyonlarının Türkiye'de sanatsal camın gelişiminde önemli katkıları bulunur. Ulusal ve uluslararası düzeyde pek çok sanatçının eserleri ve per-

formanslarının izlendiği bu etkinliklerin, camın sanatsal bağlamda yaygınlaşmasına olan etkisi oldukça büyüktür. Kronolojik olarak bakıldığında bu etkinlikler; Şişecam Cam Sempozyumu 1988 yılından bu yana düzenlenmekte olup her ne kadar sanatsal bağlamda bir kapsamı olmasa da, ülkemizdeki en köklü sempozyumlardan biridir [96]. Sempozyum, cam üretim teknolojileri, cam kimyası ve cam tarihi konuları kapsamında tartışma platformu oluşturmaktadır. Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü'nün düzenlediği "Camgeran 2010 Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu", Denizli Belediyesi ve Karma Tasarım Stüdyosu tarafından düzenlenen "Denizli Uluslararası Cam Bienalleri", Eskişehir Odunpazarı Belediyesi tarafından düzenlenen "Odunpazarı Sıcak Cam Festivali" sanatsal ve uluslararası kapsamda düzenlenen etkinliklerdendir. "Denizli Uluslararası Cam Bienalleri" 2011 yılından itibaren düzenli olarak iki yılda bir gerçekleşmekte, Eskişehir Odunpazarı Belediyesi tarafından düzenlenen "Odunpazarı Sıcak Cam Festivali" 2012'den itibaren 2014 yılı hariç her yıl düzenli olarak gerçekleşmiştir.

Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü'nün 2010 yılında gerçekleştirmiş olduğu "Camgeran 2010" Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu, uluslararası ölçekte gerçekleşmiş ilk sanatsal cam sempozyumudur. Bu sempozyum kapsamında konferanslar, çalıştaylar ve ilk kez yalnız sanatsal üretilmiş cam eserlerle sınırlı bir yarışma düzenlenir. Yarışmaya katılan eserlerden seçilen bir sergi sempozyum kapsamında açılır. Bu sempozyum cam sanatıyla ilgili çalışan akademisyenler, sanatçılar, tasarımcılar ve öğrencileri bir araya getirir [97]. Sempozyuma; *Peter Bremers* (Hollanda), *Yoshiaki Kojiro* (Japonya), *Mathew Eschuke* (ABD), *George Papadoupulos* (İngiltere), *Vesa Varrela* (Finlandiya) ve *Kazimierz*

*Pawla*k (Polonya) davetli sanatçı olarak katılırlar [98].

Eskişehir dışında "çağdaş cam sanatları şehri" sıfatını hak etmeye namzet bir diğer şehir ise Denizli'dir. Denizli'de yaşayan iki alaylı sanatçı, Ömür Duruerk ve Fatih Duruerk küratörlüğünü yaptıkları ve organizasyonunu üstlendikleri "Denizli Uluslararası Cam Bienali" ile kente çağdaş camı tanıtır. Belediyenin finanse ettiği Denizli Uluslararası Cam Bienallerinden ilki 2011 yılında gerçekleşir. 2011-2013-2015 yıllarında gerçekleşen üç bienalin kataloğu Başbakanlık Tanıtma Fonu desteği ile basılır. Bienale *Lucio Bubacco* (İtalya), *Vladimír Klein* (Çek Cumhuriyeti), *Christian Arnold* (Avustralya) gibi dünyaca ünlü sanatçılar davet edilir. Türkiye'den festivale davet edilen sanatçılar arasında Mustafa Ağatekin, Oya Akman, Erkin Saygı gibi isimler de vardır. Bienal kapsamında düzenlenen konferansların konuşmacıları sanat tarihçileri, akademisyen ve sanatçılardan oluşur. Festivalde konferansların yanı sıra alevde şekillendirme çalıştayları ve fırın teknikleri, soğuk cam şekillendirme ve alevde şekillendirme teknikleri sanatçı demoları şeklinde gerçekleştirilir. 2013 yılında gerçekleşen II. Denizli Uluslararası Cam Bienali kapsamında "Gelenekten Moderne Çeşm-i Bülbül Sergisi" düzenlenir, Denizli Cam Sanayi, çeşm-i bülbül arşivinden seçkin parçalar ile sergide yer alır. Bu sergide modern çeşm-i bülbül yorumlarıyla Mustafa Ağatekin, Ekrem Kula, Mehmet Aydın, Esin Küçükbiçmen ve Köksal Türker'in eserleri sergilenir. Böylece Denizli Uluslararası Cam Bienali hem endüstriyi, hem akademisyeni, hem sanatçıyı bir araya getirmeyi başarır. 2015 yılında gerçekleşen III. Denizli Uluslararası Cam Bienali'nde davetli sanatçılardan biri de *Stanislav Libenský*'nin öğrencisi *Zdenek Lhotsky*'dir. *Lhotsky*, 1950'li yıllarda *Libenský* ve *Brychtová* çifti tarafından kurulan atölyenin bugünkü idaresini üstlenen sanatçıdır [99].

2011 yılında bir diğer atılım da Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik-Cam Bölümü'nde Doç. Nurdan Yılmaz Arslan tarafından yürütülen Bilimsel Araştırma Projesi (BAPKO) kapsamında sıcak cam atölyesi kurulmasıyla gerçekleşir [100]. Proje sayesinde cam atölyesinde hali hazırda bulunan donanımların yenilenmesi, tamiratı ve yeni alınan füzyon fırını gibi makineler de cam ana sanat dalındaki imkânları üst seviyelere taşır. Bu proje rektörlük tarafından "Üstün Hizmet Ödülü"ne layık görülerek söz konusu kalkınmayı taçlandırır [101]. Üniversitede iki yıl faaliyet gösteren gazlı sıcak cam fırını, hem doğazl gaz masrafından, hem de teknisyen yokluğu sebebiyle hizmetine ara vermek zorunda kalır [102].

Eskişehir'de Odunpazarı Belediyesi, 2011 yılında danışmanlığını Prof. Mustafa Ağatekin'in yaptığı "Eskişehir Turizmine Cam Sanatını Kazandırmak" konulu BEBKA projesiyle o güne kadar yapılan çalışmalara bir yenisini daha ekler. Bu proje kapsamında sıcak cam stüdyosu kurulur, halka eğitimler verilir ve ülkemizdeki ilk sıcak cam festivali olan Odunpazarı Sıcak Cam Festivali de bu kapsam içerisinde 2012 yılında düzenlenir. 2016 yılında dördüncüsü düzenlenen festivalde başlangıcından bugüne; *Jiři Suhajek*, *Martin Janecký* (Çek Cumhuriyeti), *Ed Van Dick* (Belçika), *Davide Salvodore*, *Pino Cherchi* (İtalya), Kadir Dikmen, Köksal Türker (Türkiye), *Steven Ciezk*i, *Paul De Somma, Jeff Ballard, Daniel White* ve *Jason Christian* (ABD), *Colin Webster* (İngiltere), *Nobuyuki Fujiwara* (Japonya) gibi uluslararası düzeyde pek çok sanatçı yer almıştır [103].

Bunların yanı sıra Türkiye'nin çağdaş cam sanatındaki varlığının dünyaya duyurulması konusunda Cam Ocağı, Şişecam Fabrikası ve Türk Kültür Vakfı gibi kurumlar öncülük eder-

ler. Cam Ocağı Vakfı *Glass Art Society*'nin gerçekleştirdiği yıllık konferanslarda kendini tanıtarak Türkiye'de uluslararası düzeyde bir özel cam eğitim merkezi olduğunu dünyaya duyurur. Şişecam, Cam Ocağı sponsorluğunda İsveç'te *Edsvik Konsthall* (galeri) ve *The Glass Factory* (müze)'de *"Designed in Istanbul"* ve "Akdeniz İzlenimleri Türk Camı" sergisi gerçekleşir. Bu serginin ismi oldukça iddialıdır, Türkiye'deki çağdaş cam eserleri seçmek için belirlenen jüri şöyledir: Prof. Mustafa AĞATEKİN (Anadolu Üniversitesi), Prof. Lale ANDİÇ, Prof. Nurhan ATASOY, Prof. Süleyman BELEN (Mimar Sinan Üniversitesi), Emre BOZBEYLİ (Şişe Cam), *Maja HEUER* (*The Glass Museum*-İsveç), *Susanne JOHNSEN (European Glass and Ceramic Context)*, Prof. Tüzüm KIZILCAN (Ege Üniversitesi), Yılmaz YALÇINKAYA (Cam Ocağı Vakfı). Projeye destek veren kişi ve kuruluşlar: Tülin Yiğit Akgül, Asanni Gülin Algül, Camekân, Camhane, Cam Ocağı Vakfı, Yılmaz Çakır, Meral Değer, *Edsvik Arthall, The Glass Factory,* Ayşen Savcı ve Şişecam'dır [104]. Seçilen 39 sanatçının eserleri [105] Şişecam koleksiyonuyla beraber sergilenmiştir.

Türkiye'de cam sanatının çağdaşlaşma sürecine katkıda bulunmakla kalmayıp bu süreci kendinden sonra devam ettirecek yeni nesil sanatçıları büyük bir özveriyle yetiştiren, onlara liderlik etmenin yanı sıra yıllarca biriktirdiği bağlantıları büyük bir cömertlikle öğrencilerinin hizmetine sunan Prof. Mustafa Ağatekin, yetiştirdiği genç sanatçılar için her yıl periyodik aralıklarla, özenle seçtiği bir galeride "Kaleydoskop" adı altında kendisinin de yer aldığı karma cam sergileri organize etmektedir [106].

Uluslararası arenada çağdaş Türk cam sanatını temsil eden galerilerden Armaggan Galeri, *Turkish Cultural Foundati-*

on'un desteğiyle SOFA *Chicago (Sculptural Objects Functional Art and Design)* sanat fuarında cam malzeme ile çalışan sanatçıları desteklemekte ve tanıtımını yapmaktadır.

2013 yılında Ömür ve Fatih Duruerk Denizli kentinin sembolü olan horozun camdan heykelini yaparlar; yedi bin parça camdan oluşan bu heykel, 2,60 metre uzunluğunda, 1.500 kilo ağırlığında olup Türkiye'nin en büyük kamusal heykeli olma özelliğini taşımaktadır [107]. Kentin simgesi olan horoz heykelinin halk oylaması ile hangi malzemeden yapılacağı belirlenir; Denizli halkı oy çokluğuyla cama karar verir. 2016 yılında Ömür ve Fatih Duruerk Amerika Birleşik Devletleri'ndeki *Corning* Cam Müzesi (CMOG)'da *Public Lectures; Studio Faculty Presentations Series in CMOG* etkinliğinde konuşmacı olarak yer almışlardır.

Türkiye'nin çağdaş cam sanatında estetiği belirleyenler arasına Cam Ocağı Vakfı da katılmıştır. 2016 yılında yapmış olduğu uluslararası Konuk Sanatçı Programı *(Artist In Residency)* için seçmiş olduğu sanatçılar füzyon, kalıpla biçimlendirme ve üfleme tekniği ile çalışan yerli yabancı sanatçılardan oluşmaktadır.

Özetle görülmektedir ki Türkiye'de kamu yetkilileriyle işbirliği yapan sanatçıların ve cam severlerin kişisel çabaları sonucunda çağdaş cam sanatı müze, galeri, akademi, sempozyum ortamlarında kendini kanıtlamıştır.

Kaynaklar

[84] http://www.asosjournal.com/files/asosjournalmakaleler/969609287_12964%20Hacer%20YILIKO%C4%9ELU.pdf (Erişim Tarihi: 17.10.2019)

[85] Nurdan Arslan ile 31.10.2019 tarihinde yapılan görüşme.

[86] Nurdan Arslan ile 31.10.2019 tarihinde yapılan görüşme.

[87] M. Ağatekin (2015). Sanatsal Camın Türkiye'de Plastik Sanatlar İçerisinde Yer Alma

Süreci ve Önemli Parametreler. 30. Şişecam Sempozyumu, İstanbul: İTÜ Süleyman Demirel Kültür Merkezi, s. 70.

[88] Ekrem Özen ile 25.03.2017 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

[89] Ağatekin, 2015, a.g.k., 70

[90] Cam Dostları Grubu (2007). Cam Tutkusu Çağdaş Türk Cam Sanatçıları Sergi Kataloğu. İstanbul.

[91] Cam Dostları Grubu, 2007, a.g.k.

[92] Y. Büyükerşen. (2007) Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Çağdaş Cam Sanatları Müzesi. Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Çağdaş Cam Sanatçıları Sergisi Kataloğu, s. 3.

[93] E. Algan (2007) Resmin Cam Halleri. ARTIST modern. 7/80. s. 48-55

[94] http://www.camatelyesi.com/tr/hakkimizda/ (Erişim tarihi: 22.02.2017)

[95] http://www.camatelyesi.com/tr/sergiler/ (Erişim tarihi: 22.02.2017)

[96] I. Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu 26-27 Nisan 1988 (1990) İstanbul: TŞCFAŞ Belge ve Bilgi Merkezi.

[97] Camgeran 2010 Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Kataloğu (2010) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri.

[98] M. Ağatekin ile 21.04.2017 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

[99] Başbakanlık Tanıtma Fonu. (Tarihsiz). Denizli Uluslararası Cam Bienali I-II-III, (Basım Yeri Bilinmiyor) Katalog, s. 210

[100] http://sr.gsf.marmara.edu.tr/notice/sicak-cam-atolyesi-acildi/ (Erişim tarihi: 17.10.2019)

[101] Arslan, Nurdan. (2013). Sanat-Tasarım Dergisi. Cilt 1. Sayı 4. Serbest Cam Tasarımı ve Endüstriyel Cam Tasarımı Eğitiminde Sıcak Cam Atölyesinin Önemi. S.39-46.

[102] Nurdan Arslan ile 31.10.2019 tarihinde yapılan görüşme.

[103] M. Ağatekin'in kişisel kütüphanesi.

[104] https://www.camocagi.org/tr/content/akdeniz-izlenimleri-turk-cami-sergisi-icin-acik-davet (Erişim tarihi: 22.02.2017)

[105] https://www.camocagi.org/tr/content/akdeniz-izlenimleri-turk-cami-secici-kurul-sonuclari (Erişim tarihi: 22.02.2017)

[106] Çiftçi, F. (2017) Kaleydoskop Sergisi, Zeck Yaşam Kültür Dergisi, (74), s. 23-24.

[107] Çiftçi, F. (2016) Artist Talk. Sections From Contemporary Turkish Glass Art, Urban Glass. https://prezi.com/nw0twych2hw5/sections-from-contemporary-turkish-glass-art/ (Erişim Tarihi: 22.02.2017)

✻

1950 Sonrası Uzak Kıtalarda Cam

Uzak kıta ülkelerinden Amerika Birleşik Devletleri, Japonya ve Avustralya'da II. Dünya Savaşı sonrası camın çağdaş kullanımlarının dünyanın geri kalanını etkilediği görülür. Özellikle 1962 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde yapılan Toledo Çalıştayı, stüdyo cam hareketinin başlangıcı sayılmış ve Avustralya kıtasında yaşanacak olan gelişmelere öncülük eder. Avustralyalı sanatçılar kendilerine has bir üslub geliştirerek kendilerini ayırt etmeyi başarır. Japonya'da 1980'li yıllarda başlayan gelişmeler ise, yine Amerika'dan yayılan stüdyo cam hareketiyle ivme kazanır. Japon sanatçıların bu malzemeyi yorumlama biçimi dünyanın dikkatini çeker.

Amerika stüdyo cam hareketi ve bugünü

1960-1990 yılları arasında meydana gelen üç gelişme stüdyo camını ve güzel sanatlar dünyasıyla olan ilişkisini etkiler. Bu etkenler; stüdyo camı üretiminin 1960 öncesine kıyasla artması; sanat dünyasının malzeme konusunda daha özgür davranması ve faydacı biçimlerin yüksek sanat dünyasına asimile olmasıdır [108]. Camın sanatsal bir malzeme olarak benimsenmesine yol açan stüdyo camı hareketini kavramak, camın kendi başına bir sanat disiplini olarak kabul edilmesi sürecini anlamak açısından oldukça önemlidir. Bugün dahi bu hareketin meyvelerini toplamakta olan biz sanatçılar, araştırmacılar ve eğitimciler; üretimlerimizi somut olarak gösterebileceğimiz bu alanın varlığını şüphesiz eserlerimizle korumakta ve yüceltmekteyiz.

Stüdyo camcılığı denilen hareketin başlangıcı olarak kabul edilen Toledo Çalıştayı'nın zemininde; *Dominic Labino*'nun yıllarca yaptığı araştırmalar, *Corning Museum of Glass*'ın direktörü *Paul Perrot*'un destekleri ve Toledo Müzesi direktörü *Otto Wittman*n'ın girişimleri yatar [109].

Çalıştay öncesinde *Littleton* cam malzemesine yabancı değildir, *Corning Müzesi*'nin camdan "mutfak kapları" üretimi için kalıp yapımında çalışmış; burada çalışırken *Littleton* ürettiği ilk cam heykeli Torso 1946'da Detroit'te yapılan *Mi-*

c*higan Artists* sergisinde sergilemiştir [110]. 1962'ye dek cam eserlerine yeniden rastlamadığımız *Littleton*'un girişimleri, camın çağdaş sanat malzemesi olarak kullanılmasını yaygınlaştırma yönünde olmuştur.

1957'de Asilomar'da yapılan Amerikan Ustaları Konseyi (ACC)'nin ilk konferansını izleyen *Littleton*, Avrupa'daki küçük fabrikalarda üretilen camlardan oldukça etkilenir ve araştırma yapmak üzere iki buçuk ay sürecek bir Avrupa seyahati düzenler; Bu seyahatten haberdar olan *Corning* Müzesi direktörü *Paul Perro*t, 1959 yılında düzenleyecekleri *Glass* adlı serginin kataloğunda yer almak üzere, Murano'daki İtalyan cam fabrikaları hakkında bir rapor hazırlamasını ister [111].

O zamanlar cam teknolojisi alanında tek İngilizce kaynak kitap, yazarı *Samual R. Schole*s olan *Handbook of the Glass Industry*'dir (Cam Endüstrisinin El Kitabı). *Littleton* seyahat sonrası 1958 yılında bu kitaptaki reçetelerden yararlanarak seramik fırınında pota içerisinde cam ergitme denemesi yapar [112]. *Harvey Littleton* "Bir yıl sonra *Michael Higgins*'e amacının bir sanatçının tek başına çalışarak; endüstride doğmadan ve çetin bir çıraklık yaşamadan, iyi cam eritip, üfleme ve tavlama tekniklerinde başarılı olabileceğini ispatlamak olduğunu yazmıştır." [113]. *Littleton* seramik fırınında potada cam ergitme denemesinde başarılı olur, elde ettiği bu gelişmeyi III. Amerikan Ustaları Konseyi'nin düzenlenen konferansında (1959) konuyla ilgili meslektaşlarıyla paylaşır. "Panel *Littleton* tarafından yönetilir, on bir cam işleme yöntemi tartışılır ve diğer panelist *Paul Perrot, Littleton*'un camın yaratıcılık için sınırsız potansiyel sunduğuna inandığını söylemiştir. Panel sonunda varılan sonuç, o an fabrikanın dışında camla çalışan yarım düzine bile Amerikalı sanatçı olmadığıdır." [114]. Bir sonraki hedef, bu tekniği yaygınlaştırmanın

bir yolunu bulmaktır.

Littleton, *Washington* Üniversitesi'nde düzenlenen Amerikan Ustaları Konseyi'nin 1961 yılındaki IV. Ulusal Toplantısında, sonraları *Corning* Cam Müzesi'nin küratörü olacak *Kenneth Wilson*'un başkanlık ettiği bir panelde stüdyo camının propagandasını yapmak için hazırlanır; Camın geleceğini bir sanat malzemesi olarak belirten Littleton'u destekleyen *Perrot**, onun savını güçlendirecek biçimde paneldeki açılış konuşmasını şu şekilde yapar:

> "Yıllardır camın çağdaş zanaatkârlar için temel malzemelerden biri haline geleceğini duymaktayız. Bu öngörülerin gerçekleştiğine dair işaretler birçok açıdan görülebilmektedir. Böylesi bir gelişme, uzmanların cesaret kırıcı öngörülerine aldırmayan az miktarda zanaatkârın bu malzemeyi yorulmak nedir bilmeden cesaretle keşfetmesi ve denemesinden kaynaklanmaktadır. " [115].

Aynı panelde *Littleto*n, zanaatkârı tamamen kendi başına cam üflemenin mümkün olduğuna ikna etmek amacıyla, atölyesinde tek başına çalışarak ürettiği cam eserleri sergiler; *Littleton*'a göre cam biçimlendirme teknikleri çömlekçilikten daha zor değildir [116].

Littleton'un destekçileri yalnızca *Corning* Cam Müzesi'nin eski direktörü *Perrot* ve müze küratörü *Wilson* değildir. Aynı zamanda Toledo Sanat Müzesi'nin direktörü *Otto Wittmann* da bu hareketi desteklemektedir. Nitekim bu panelden bir yıl sonra *Otto Wittmann*, *Littleton*'u Toledo şehrinde *Libbey* Cam Fabrikası olarak bilinen deneysel cam üfleme atölyesinde bir çalıştay yapması için düşünmeye davet eder; çalıştay tarihi 23.Mart.1962 - 1.Nisan.1962 olarak belirlenir [117].

Toledo Üniversitesi, öğrencilerini teşvik etmek adına öğrencilerinin bu çalıştaya kayıt yaptırmaları halinde, çalıştayın 3 kredi derse eşdeğer tutulacağını duyurur [118].

Amerikan Stüdyo Camının geliştirilmesinde bu noktada, stüdyo hareketi için gerekli olan *Dominik Labino*'nun araç ve icatlarıdır; *Littleton* ve *Labino* çalıştaya kadar üflenebilecek eriyik cam hazırlamaya odaklanırlar.

Toledo Çalıştayı'nın programı cam üfleme dışında fırın yapımı, cam kompozisyonu, cam ergitme, döküm, lamp-working (alevde çalışma) ve finisaj (sonlandırma) tekniklerini de barındırır. Çalıştayı yürüten yalnızca *Harvey Littleton* ve *Dominic Labino* değildir. Toledo Sanat Müzesi çalışanları tarafından katılımcılara cam sanat tarihi konusunda bilgi verilir ve *Libbey* Cam Fabrikası gezdirilir. Öğleden sonraki zamanlar ise cam üfleme pratikleri için ayrılmıştır [120].

Bu çalıştay oldukça başarılı geçer, başarılı geçen bu ilk çalıştayı takip eden üç ay sonra ikinci bir çalıştay 18-30.Haziran.1962 tarihleri arasında gerçekleştirilir. Bu seferki çalıştay *Wittmann* ve *Littleton*'un çabalarıyla *Wisconsin* Üniversitesi Araştırma Komitesi ve İskandinav *Georg Jensen Inc*'in hibeleriyle finanse edilir. Cam sanat tarihi, cam ergitme fırını ve tavlama fırını teknolojisi içerikli dersler bu sefer *Johns-Mansville Fiber Glass* firmasından *Larry Gagan* tarafından verilerek çok daha iddialı bir atölye programı oluşmasına yol açar. Bir önceki çalıştaydan daha fazla cam üfleme gösterisi *Leafgreen & Nelson* tarafından gerçekleştirilirken, *Nils Carlson of Detroit* alevde çalışma gösterilerini üstlenir [121]. Bu hareketi taçlandıracak diğer hamle ise başarıyla gerçekleşen ikinci Toledo Çalıştayı'nın *'Glass Workshop Report* (1962)' adı altında basılarak çoğaltılmasıdır.

Littleton ilk çalıştaydan iki yıl sonra 1964'te yayınladığı bildiride şunları ifade eder: "Özellikle cam üfleme noktasında zanaatkârlar arasında imkânsızlık aurasının hâkim olması, camın ifade aracı olma potansiyelini fark etmelerini engellemektedir." [122].

Çalıştay sonrası *Life Magazine*'de yayınlanan bir makalede *Littleton* "kabarcıkları ve kusurları kasıtlı olarak kullanan bir cam üfleyicisi" olarak nitelendirilir; Kendi ifadeleri olan "Eserlerim deneysel ve camın olanaklarını sanatsal malzeme olarak göstermeye yönelik" sözleriyse tırnak içine alınır. Makale, gerçek stüdyo cam aktivitesi olarak sıcak cam üfleme tekniğine vurgu yapar; *Littleton* kendini yükselen stüdyo cam hareketinin lideri imajına bürünmüş olarak bulur [123]. Stüdyo Cam Hareketi bu noktadan sonra normatif tanımlamalar içermeye başlar. İki çalıştaya da katılan öğrencilerden biri olan ancak cam üfleme yöntemiyle çalışmamayı seçen *Clayton Bailey* etkin bir şekilde stüdyo tanımının dışına yerleştirilir [124].

Littleton liderliğindeki çalıştay katılımcıları, kendilerini stüdyo cam sanatçıları olarak yeniden tanımlarlar ve cam biçimlendirmeyle ilgili eğitimi üniversiteye aktarmak için sorumluluk üstlendiklerini bildirirler; Takriben on beş yıl boyunca, bu açıklama Amerikan stüdyo cam hareketinin resmi olmayan manifestosu olarak hizmet eder; Atölyelerin başarısı ve gayri resmî manifestosu olan stüdyo camcılığı, kendisini hem fabrikadan, hem de hobiden uzak tutmayı başararak ve müzenin nimetiyle yeniden yapılandırarak yepyeni bir kimliğe kavuşur [125]. Bu sayede stüdyo camcılığı ve dolayısıyla cam, artık kendisine üniversitelerin sanat bölümlerinde yer bulmaya başlarken cam eğitiminde okullaşma ve kurumsallaşma da hız kazanır [126].

Amerika Birleşik Devletleri bugün çağdaş cam sanatına ev sahipliği yapan en güçlü ülkelerden biridir. Amerika Birleşik Devletleri'nin tarihinde 1962 Toledo Çalıştayı camın sanatsal bağlamda çağdaşlaşmasının miladı sayılmaktadır [127]. Bu harekete destek veren Toledo Sanat Müzesi'nin yanı sıra, *Corning* Cam Müzesi de kuruluşundan bu yana Stüdyo Camcılığı Hareketini destekleyen varlığıyla kendini gösterir. *Corning* Cam Müzesi'nin eski direktörü *Perrot* ve daha sonra orada küratör olarak çalışan *Wilson*, bu harekete olan desteklerini Amerikan Ustaları Konseyi'nin konferansları üzerinden de göstermişlerdir [128]. Cam sanatının müze ortamında özerkliğini ilan etmesine katkıda bulunmuş *Corning* Cam Müzesi'nin -müzecilik gereği- eser koleksiyonu bulunmaktadır. Bünyesinde oluşturmuş olduğu kalıcı koleksiyonuna aldığı her bir eseri, müze olmasının avantajıyla kutsar, bu eserlerin sahibi sanatçılar bu sayede dünyaca tanınır ve takip edilirler. Bu özelliğiyle *Corning* Cam Müzesi, çağdaş cam sanatında 21. yüzyıl estetiğini belirleyen kurumlardan biri olma özelliğini taşımaktadır. "…müze, sanat ticaretinin en uzağında duran kamuya ait bir eğitim mekânı olarak kurumsallaşmıştır. Oysa müzelerin özelleşmesiyle birlikte bu kurumlar da sanatın finansallaşmasının aktörleri arasına girmiştir – önce koleksiyoner olarak, sonra da sanat değerinin oluşmasındaki otoriteleri bakımından." [129]. Nitekim *Glass Quarterly* dergisiyle birlikte yılda bir defa çıkan *Glass Review* kataloğunda yayınlanan eserlerin seçimi yine *Corning* Cam Müzesi sanat editörleri tarafından seçilmektedir. Müze olmanın yanı sıra laboratuvar, atölye, kütüphane ve sergi salonlarıyla; araştırmacı, sanatçı, izleyici/katılımcı ve koleksiyonerin himaye edildiği bir mekândır. *Glass Art Society*'nin yaptığı konferansa ev sahipliği yaparak, *Glass Review* adıyla eser kataloğu yayınlayarak, davetli sanatçı programları oluş-

turarak ve bünyesinde verdiği cam eğitimi burslarıyla cam sanatı dünyasında etkili bir varlık göstermektedir [130].

Aynı misyonu taşıyan müzelerden bir diğeri ise 1981 yılında kurulan MoNA *(Museum of Neon Arts)*'tır. Bu müzede neon ve plazma tekniğiyle üretilen eserler, müzenin isminden de okunacağı gibi Neon Sanatı ve Plazma Sanatı şeklinde isimleri literatüre aktarmışlardır. Bu müze, tarihi neon tabelalardan bir koleksiyon oluşturarak neon malzemesinin ilk kullanımı olan tabelalar üzerinden bu tekniğin izini sürmektedir. Bu da neon tabelanın sanat müzesine girmesi ve sanat statüsü kazanmasıyla sonuçlanır. Sanatı ve tarihi düzenleyip teşhir eden müzeler bu anlatıların oluşumunda ve iletilmesinde son derece önemli rol oynarlar.

Amerika Birleşik Devletleri sürekli açılan çağdaş cam müzeleri aracılığıyla estetiği belirleme misyonuna devam etmektedir. 2017'nin sonunda Florida'da açılması planlanan yeni çağdaş müze *Imagine Museum* ekibi; kurucusu kendisi de sanatçı olan hayırsever *Trish Duggan*, müze müdürü *Nate Jessup* ve danışman küratörü *Habatat* Galerilerinin bugünkü sahibi *Corey Hampson*'dan oluşmaktadır [131]. Müze yönetimi, oluşturduğu koleksiyonda Amerikalı olmayan dört sanatçının eserlerine yer vermiştir; bunlar *Stanislav Libenský, Lino Tagliepietra, Bertil Vallien* ve *Ann Wolff*'tur [132]. Bu sayede Çek Cumhuriyeti, İtalya, İskandinavya ve Almanya da cam sanatına katılım göstermiş öncü ülkeler arasındaki yerini tescillerken Japonya ve Avustralya gibi ülkeler bu alanın dışında kalmış olur.

Birleşik Devletler Kanada camını da çağdaş sanatın dışında bırakır. 1967 yılında Vietnam Savaşı sıralarında siyasi sığınma hakkı veren Kanada'ya göç eden Amerikalı gençle-

ri, Birleşik Devletler "asker kaçağı" olarak nitelendirir. Emperyalist çatışmalardan uzak kendisini modern, demokratik, hümanist ulus devlet olarak tanıtan Kanada'ya göç eden göçmenler, ülke genelinde özellikle Quebec bölgesinde hızlı bir şekilde cam stüdyoları, atölyeler ve üniversite programları kurarlar [133]. Kar amacı gütmeyen Amerikan kuruluşu *Glass Art Society* Kanada'da özel ve akademik düzeyde eğitim veren toplam 11 adet okul bulunduğunu kaydetmiştir [134].

Amerika'da 1971'de kurulan ve uluslararası düzeyde katılım gösterilebilen *Glass Art Society* (GAS) örgütlenmesi, her yıl konferans düzenleyerek cam alanında akademisyen, tekniker, sanatçı, izleyici, öğrenci ve özel eğitim kurumlarını her yıl bir araya getirmektedir. Her yıl farklı bir ülkenin cam sanatları merkezinde, bu kurumların ev sahipliği yaptığı konferansın organizasyonunu üstlenmektedir. Her yıl tanıdığı burs ayrıcalığıyla öğrencilerin konferansa katılımlarını desteklemektedir. Bunların yanı sıra *Glass Art Society Journal* basılı olarak yayınlamakta, *GASnews Journal* dijital olarak yayınlamakta ve üyelerinin eserlerini, iletişim bilgilerini içeren e-rehber yayınlamaktadır. GAS üyelerine bu alanda yazılmış doktora ve yüksek lisans tezleri için erişilebilir kaynak da sağlamaktadır [135]. Kar amacı gütmeyen kuruluşlardan biri olan GAS, uluslararası düzeyde düzenlediği sergiler, konferans, basılı ve elektronik yayınlar ile olduğu kadar öğrencilere tanıdığı fırsatlarla da yalnızca Amerika Birleşik Devletleri'nde değil, dünyada bu alanda liderlik yapmakta olan bir kuruluştur. Şimdiye dek seçilen öğrenci eserleri ve burslar konusunda yüzde kaç oranında Amerika ve diğer ülkelerden öğrencilere fırsat tanındığıyla ilgili bir araştırma yapılmamıştır. 2018 yılında ABD dışından iki öğrenciye, ABD'de yaşayan beş öğrenciye konferansa katılabilmeleri için burs verildiği bilinmektedir.

Çağdaş cam sanatıyla ilgili elektronik dergicilik yapan *Glass is more!* dergisinin baş editörü *Fjoezzz*** de dâhil olmak üzere dört dergide editörlük yapmış olan Hollandalı eğitimci, küratör, eleştirmen, tasarımcı *Angela van der Burght*'tur [136]. Ücretsiz takip edilen bu derginin bir ücret karşılığı sitesinde kurum ve sanatçı profilleri yayımlanmaktadır ve profil üyelerine yılda bir defa basılı olarak bülten göndermektedir. Cam sanatının yanı sıra disiplinler arası çağdaş sanata da kucak açan bir yayın anlayışını benimsemiş olması *Glass is more!* Dergisini diğer cam dergilerinden farklı kılmaktadır.

Amerika'daki basılı yayımlardan biri olan *Glass Quarterly* dergisi, 1979 yılında yayın hayatına başladığında üç ayda bir yayımlanır ve o zamanki ismi *New York in Glass*'tır [137]. Bugün ise *Urban Glass* tarafından yayımlanan *Glass Quarterly* dergisi yılda dört sayı çıkar ve çağdaş cam sanatıyla ilgili ciddi söylemler sunar. Bu dergide yer alan sergi ve sanatçı görüşleri, galeriler, yayımlanan makaleler çağdaş cam sanatı kapsamındadır. Derginin yayımcılığını üstlenen *Urban Glass* New York'un merkezinde konumlanmıştır ve aynı binada geçici sergilerin bulunduğu bir sanat galerisi ile tasarım ürünlerden oluşan bir satış mağazası bulunmaktadır. *Urban Glass*'ta davet edilen sanatçılar tarafından neon, üfleme, füzyon, fırında şekillendirme, alevde şekillendirme, vitray, sıcak döküm, soğuk biçimlendirme gibi cam eğitimleri verilmektedir. *Urban Glass* bünyesinde verilen eğitimler için burs vermekte; sanatçı konuşmaları ve konferans düzenlemekte; atölye kiralama hizmeti vermekte ve müzayede düzenlemektedir; bağışçıları ve eser satışları ile finanse edilmektedir. Genel olarak Amerika'da cam sanatıyla ilgili çalışan kurumların hepsi - müzeler de dâhil olmak üzere cam biçimlendirme tekniklerinden en az biriyle ilgili kurs vermektedir.

Özel cam eğitimi veren en ünlü merkezlerden birkaçı *Dale Chihuly* tarafından kurulmuş olan *Pilchuck* Cam Okulu, *Penland* El Sanatları Okulu ve *Haystack Mountain* El Sanatları Okulu'dur. Amerika Birleşik Devletleri'nde akademik düzeyde cam eğitimi veren elli üniversite ve yüksekokul bulunmaktadır [138]. Amerika'da eğitim veren en saygın ve en eski kurumlardan biri 1877'de kurulan *Rhode Island School of Design*'dır (RISD); *Dale Chihuly*'nin de mezun olduğu cam eğitimi programı 1965'te *Norman Schulman* tarafından kurulmuştur [139]. Bu üniversitenin kendine ait "kadim sanat, Asya sanatı, çağdaş sanat, kostüm ve tekstil, dekoratif sanat ve tasarım, resim ve heykel, baskı ve kurgu ve fotoğraf" koleksiyonları olan bir müzesi *RISD Museum* adı altında bulunmaktadır [140].

Müze, galeri, yayımlar aracılığıyla oluşturulan sanat piyasası sayesinde çağdaş cam sanatının ilerlemesi Amerika ile özdeşleşmiş durumdadır; "Bir bütün olarak sanat dünyası, özellikle de müzeler, uygun tabirle 'bilinç sanayii' olarak adlandırılan şeyin parçasıdır." Bu müzeler, cam sanatındaki ilerleyişin gösterildiği bir vitrin rolünü üstlenirler; çünkü müzenin görevlerinden biri de eğitim mekânı olmasıdır.

Dipnotlar

*Paul Perrot, Corning Cam Müzesi'nin eski direktörü.

**Fjoezzz, Hollanda'da kendi ana dilinde yayınlanan modern cam dergisidir.

Kaynaklar

[108] M. D. Lynn (2004). American Studia Glass. USA: Hudson Hills Press LLC. s. 1

[109] Lynn, 2004, a.g.k., 51

[110] Lynn, 2004, a.g.k., 51

[111] Lynn, 2004, a.g.k., 52

[112] Lynn, 2004, a.g.k., 52

[113] Lynn, 2004, a.g.k., 52

[114] Lynn, 2004, a.g.k., 53

[115] Lynn, 2004, a.g.k., 53

[116] Lynn, 2004, a.g.k., 53

[117] Lynn, 2004, a.g.k., 54

[118] Lynn, 2004, a.g.k., 54

[119] Lynn, 2004, a.g.k., 54

[120] Lynn, 2004, a.g.k., 54

[121] Lynn, 2004, a.g.k., 55

[122] Lynn, 2004, a.g.k., 53

[123] Lynn, 2004, a.g.k., 55

[124] Lynn, a.g.k., 2004, 55

[125] Lynn, a.g.k., 2004, 55-57

[126] Lynn, a.g.k., 2004, 55-57

[127] https://www.urbanglass.org/glass/detail/opening-imagine-glass-art-museum (Erişim Tarihi: 16.02.2017)

[128] Lynn, a.g.k., 2004, 53

[129] Artun, 2011, a.g.k., 167

[130] Shaw W. (2004) Osmanlı Müzeciliği - Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi. İstanbul: İletişim Yayınları. s. 11

[131] https://www.urbanglass.org/glass/detail/opening-imagine-glass-art-museum (Erişim tarihi: 15.02.2017)

[132] http://www.imaginemuseum.com/ (Erişim tarihi: 16.02.2017)

[133] B. Andrus (2016-2017). Glass Quarterly. s. 36-37

[134] http://www.glassart.org/schools-educators.html (Erişim tarihi: 23.02.2017)

[135] https://www.glassart.org/students.html (Erişim tarihi: 16.02.2017)

[136] http://www.glassismore.com/core/content.php?option=viewitem&id=13 (Erişim Tarihi: 23.02.2017)

[137] https://www.urbanglass.org/glass/about (Erişim tarihi: 16.02.2017)

[138] http://www.glassart.org/schools-educators.html (Erişim Tarihi: 16.02.2017)

[139] Lynn, 2004, a.g.k., 60

[140] http://risdmuseum.org/about/collection (Erişim Tarihi: 16.02.2017)

✻

Avustralya Camcılığı ve Bugünü

Avustralya kıtası 1788 yılında İngilizlerin yerleşimiyle oluşmuş küçük bir nüfusa sahip bir kıta ülkesidir. Avustralya'da ilk cam üretim fabrikası 1872 yılında kimya ve ilaç endüstrisi için *Melbourne Glass Bottle Works* ismiyle açılmıştır [142]. Avustralya, ulusal ölçekte en genç ülkelerden biri olma özelliğini taşırken, cam endüstrisi gelişmemiş bir ülkedir ve çağdaş cam sanatında henüz üçüncü kuşağa sahiptir [143]. Avustralya, para biriminde olduğu gibi eğitim konusunda da Amerika Birleşik Devletleri'ni takip etmiş bir ülkedir; "Avustralya'da Stüdyo Camının gelişimi Amerika Birleşik Devletleri'ninkiyle aynı döngüyü çok daha kısa bir süre içerisinde izlemiştir." [144].

Avustralya'da camın sanatsal bağlamda çağdaşlaşması 1970'li yıllara rastlar. Avustralya hükümeti tarafından Avustralya Zanaat Birliği ve *Crown Corning Glassware* sponsorluğunda 1974'te konferans vermek, gösteri yapmak ve cam stüdyoları kurmak üzere *Nick Mount* ve *Richard Marquis* davet edilmişlerdir [145]. *Nick Mount,* yüksek eğitimini Avustralya'da tamamlamış bir sanatçıdır, 1975 yılında Avustralya Zanaat Birliği Konseyi'nin verdiği burs ile Amerika Birleşik Devletleri ve Avrupa'da cam eğitimi almıştır; 1976'da yurda döndüğündeyse *Caulfield Institute of Technology*'de sıcak cam stüdyosu kurmuş ve eğitimci olarak çalışmıştır [146].

Avustralya'da 1977'de kurulan ilk özel cam stüdyosu da *Nick Mount'a* aittir [147] (Görsel 3.5.).



Görsel 3.5.

Nick Mount. Cam üfleme. Cam, ahşap, metal. 2017

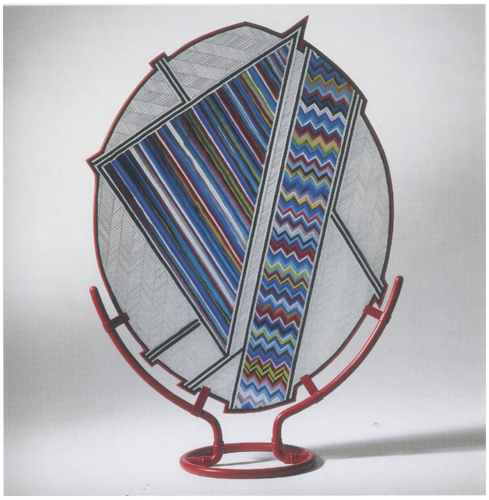
[148]

Fırında şekillendirme teknikleriyle çalışan sanatçı *Klaus Moje*, Almanya'dan Avustralya'ya taşınarak *Canberra** 'daki cam programını devraldığında ileri adım atılmıştır." [149]. Avustralya için *Klaus Moje*, Avustralya'da çağdaş cam sanatının atası olarak bilinmektedir; *Ivana Jirasek*'in tabiri ile *Klaus Moje* atmış yıllık cam kariyerini Avustralya'da camın gelişimine adamıştır [150]. Almanya'nın cam kesme ustaları arasında *Klaus Moje* ve *Isgard Moje* ilk bağımsız sanatçılara dönüşen zanaatkârlardır [151]. *Moje* Almanya'dan getirdiği iki torna tezgâhı ve Avrupa'da artık modası geçmiş soğuk cam kesme becerileri *Canberra* mezunlarına, var olanlardan farklı görünen, oldukça bitmiş ve teknik açıdan sofistike cam eserler yaratmaları avantajını sağlamıştır [152]. *Klaus Moje Canberra* Sanat Okulunda cam eğitimi vermekteydi; "*Moje*'nin eğitim metodolojisinin temelleri Avrupa'nın teknik odaklı, beceriye dayalı çıraklık eğitimi ve Amerika'nın yaratıcı kendini ifade etme odaklı stüdyoda çalışmayı tercih eden eğitim modelinin yenilikçi birleşimine dayanıyordu." [153]. *Moje*, Avustralya'ya gelmeden önce 1979 yılında *Pilchuck* Cam Okulu'nda eğitim vermekte idi [154]. *Canberra* Sanat Okulu Cam Atölyesi yürütücüsü *Moje*, geleneksel zanaat us-

talığı becerileri edinmenin estetik gelişimle birlikte ele alınmasına dair görüşünü benimserken, eğitimde öğrencilerine bu ortamı oluşturdu [155].

Moje'nin özellikle ilk dönem eserlerinde, Aborjin sanatının karakteristik kalıplarının etkisi altında kaldığı izlenir [156]. Görsel 3.6.'da gösterilen "Bu kalkan şeklindeki obje, Aborjin sanatının karakteristik kalıplarının etkisi altında kalındığını ele verir." [157].

Genel olarak Avustralyalı sanatçıların camı çok renkli kullandıkları görülür. *Moje*'nin çağcılları olan *Richard Marquis*



Görsel 3.6.

Klaus Moje, "Uriarra-Kreuzung" Y: 59 cm G: 45,5 cm. Mozaik cam, fırında şekillendirme, kesme; bakır ayak kırmızıya boyalı, 1985

[158]



Görsel 3.7.

Richard Marquis, "Crazy Quilt Coffeepot" 1974

[159]

(Görsel 3.7), *Nick Mount* gibi üfleme tekniğini çalışan sanatçıların da çok renkli eserler ürettikleri görülür.

Bugün Avustralya'da beş cam okulu aktif olarak eğitim vermektedir: "Geçmişte, *Charles Sturt* Üniversitesi, *Queensland* Sanat Üniversitesi (*Queensland* Üniversitesi), Tazmanya Üniversitesi, *Curtin* Üniversitesi ve *Darwin*'de bir teknik kolej gibi daha birçoğu vardı - ancak sürdürülmesi çok pahalı okullardı." [160]. Sonraları hükümet fonları camın gelişimine ayrılmaya başlayınca ivme hızla yükselme gösterdi:

"Tarihsel olarak, 1975 tarihli 'El Sanatlarına Ulusal Soruşturma' raporunda, cam yapımının el sanatları repertuarında etkili bir şekilde bulunmadığını tespit ettikten sonra Avustralya Camı 'hareketi'nin hükümet tarafından yönlendirildiği söylenebilir. Daha sonra, hükümet fonlarının önemli bir kısmı, cam aktivitelerini eğitim programlarıyla desteklemeye ve canlandırmaya yönelikti; sanatçılar için stüdyolar, uluslararası borsalar, konferanslar, sergi kurulumu ve toplanması, hatta kamuya açık galerilerden iş satın almak için finansman sağlayarak bir koleksiyon oluşturdular, bu sayede *Wagga Wagga*'daki Ulusal Cam Sanat Koleksiyonunun oluşmasındaki ilk tohumun atılmasına yardımcı oldular." [161].



Görsel 3.8.

Kristie Rea, 'Freedom of Leaving', cam ve ahşap, Y 116 x G 15 x D 9.5 cm. 2016

[162]

Canberra okulunda bölüm başkanlığı yapmış-yapan ve eğitimci sanatçılardan bugün de bildiklerimizden bazıları: *Kristie Rea* (Görsel 3.8), *Richard Whiteley* (Görsel 3.12.), *Jane Bruce, Stephen Procter*'dir. *Klaus Moje*'nin öğrencilerinden biri olan *Kristie Rea, Lino Tagliepietra* ve *Rudi Gritsch*'den üfleme ve fırın teknikleri konusunda eğitim almıştır.

Avustralya'da çağdaş camın gelişmesine bir katkı da *Kristie Rea* tarafından düzenlenen *Latitudes Workshops*'tur [163]. 1993 yılında *Dick Marquis*'in *JamFactory Adelaide*'de Venedik *murrine* tekniği demosunu gerçekleştirmesi, *Canberra* Cam Okulu'nda bu tekniğine bir merak uyanmasına neden olmuştur [164]. Bunu takip eden yıllarda öğrenci çalışma-



Görsel 3.9.

Giles Bettison, Magenta Vessel, 1995

[165]

larının bu teknikten etkilendiği ve teknik üzerine çağdaş yorumların eklenmesiyle özgün ve yenilikçi eserlerin ortaya çıktığı gözlemlenmektedir (Görsel 3.9.).

1997'de, *Moje* Japonya'daki 10. Uluslararası Cam Sanatı Festivali'ne katılır, Edo döneminde Japon *'ikat-dyed'* tekstilinden esinlenerek bir seriye başlamış ancak teknik olarak cama

aktarımını çözememiştir; Canberra'ya döndüğünde *Moje*, *Niijima* eserlerini oluşturmak için *Kristie Rea* ve *Scott Chaseling* ile bir ekip oluşturur ve üretim için teknik çözüm bulunur (Görsel 3.10.); Bu tekniğin sahip olduğu inovasyon, çok tabakalı örüntülerden oluşan füzyonlanmış cam levhaların, çubuğa alınacak kadar ısıtılması ve üfleme veya şekillendirme niyetiyle silindir biçimine yuvarlanabilecek kadar yumuşama



Görsel 3.10.

Klaus Moje, Scott Chaseling ve Kirstie Rea asistanlığıyla, 'Niijima 10/99 B1' füzyon ve üfleme Y: 54 cm, G: 14.8 cm 1999

[168]

kıvama getirilmesidir; Avustralyalılar, bu teknik için *"Great Australian Roll-up"* terimini benimser ve 1998'de Seto'daki *Glass Art Society* konferansında cam dünyasına sunarlar [166]. Sonrasında ise *roll-up* tekniğini dünyaya tanıtmak için *Rea* ve *Chaseling* tur düzenleyerek demo yaparlarken *Moj*e, çoktan bu tekniği bırakmış ve fırında çalışma tekniklerinde daha karmaşık örüntülerin füzyonlanması araştırmalarına geri dönmüştür [168].

Avustralya camında önemli bir gelişme sayılabilecek bir destek de *Bullseye Glass*'tan gelmiştir. 1997 yılında *Latitude* çalıştayını takip etmek amacıyla *Canberra*'yı ziyaret eden (dönemin *Bullseye Glass* direktörü) *Lani McGregor*, Avustralya'nın gelecek vaat eden dört genç sanatçısını seçerek onları Portland'daki *Bullseye* Cam Fabrikası'na davetli sanatçı olarak götürür [169]. Bu sanatçılar; *Canberra* Cam Okulu'nun

öğrencilerinden *Giles Bettison* (Görsel 3.9.), *Claudia Borella, Mel George* ve *Jessica Loughlin*'dir. Bir yılın sonunda *International Young Artists in Glass: Australia* isimli bir sergi açılır ve sonraları bu sanatçılar, *Bullseye* Galeri tarafından temsil edilirler. Çok renkli çalışan Avustralyalı sanatçılarının *Bullseye* Cam Fabrikası tarafından desteklenmesi, kurumun ürettiği çok renkli camları birer ticari ürün olmaktan çıkarır, sanatçıların ellerinde onlar sanat eserlerine dönüşerek galeri ve müze mekânlarında statü kazanır.

Avustralya'nın yılda bir kez düzenlediği prestijli yarışma olan *Ranamok Glass Prize* ödülünü (2004) kazanan *Scott Chaseling*'in eseri (Görsel 3.11.) Avustralya camcılığının tüm özelliklerini taşır; çok renklilik, karmaşık örüntülerin ustaca birleştirilmesi, roll-up tekniği ve birden fazla biçimlendirme tekniğinin kullanılmasıyla çarpıcı bir örnektir.



Görsel 3.11.

Scott Chaseling, 'Censor', Füzyon, boyama, üfleme. Cam. Y 47 x G 24 x D 24 cm. 2004

[170]

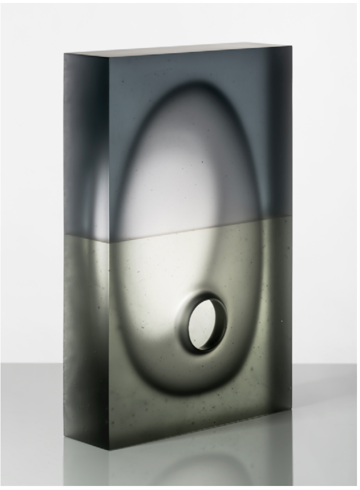
Bugün Avustralya'da beş cam okulu aktif olarak eğitim vermektedir. Bunlar; *Sydney* Üniversitesi, *Sydney Arts of Arts* (SCA); *Australian National University* (ANU)'nun *Canberra* Sanat Okulu (CSA); *Adelaide*'da Güney Avusturalya Üniversitesi (UniSA); *Melbourne*'daki *Monash* Üniversitesi; ve *Perth*'deki *Edith Cowan* Üniversitesi (ECU)'dir [171]. Sanatçı atölyelerinin en yoğun olduğu bölge ise Güney Avustral-

ya eyaletinin başkenti ve ülkenin en kalabalık beşinci şehri olan *Adelaide*'dir. Avustralya'nın birinci kuşak çağdaş cam sanatçıları biçimsel olarak çizgisel değerlerle renk arayışında kompozisyonlar oluştururken ikinci kuşak daha çok kavrama yönelmiştir.

Avustralya çağdaş cam sanatının görünür olduğu bir diğer platform *Craft Arts International Magazine*'dir. Çağdaş görsel ve dekoratif sanatlar dergisi olan *Craft Arts International*'da yayınlanan makaleler İngiltere, ABD, Avrupa ve Avustralya'da olan sergiler ve bu sanatçıların eserleri hakkındadır. Metal, cam, ahşap ve seramik sanatına yer vermekte olan İngiltere merkezli bu yayın, yılda üç kez -Şubat, Haziran ve Ekim aylarında- yayınlanmaktadır [172]. Avustralya stüdyo cam sanatçılarının hemen hemen hepsi *Sabbia Gallery* tarafından temsil edilmektedir. *Canberra Glassworks*, devlet destekli bir kurum olup sergi salonunda kişisel ve karma sergilere ev sahipliği yapmakta ve eserlerin satışı için profesyonellerle çalışmaktadır.

Avustralya, 1970'lerden 1990'lara dek taşıdığı polikromik özellikleri bugün geride bırakmışsa da sanatçıları eserlerinde yine renk ve ışığı aramaktadır. Avustralya çağdaş camı bugün monokrom ve minimal eserler üreten sanatçı ve eğitimcileriyle kendini göstermektedir. Bugün kendisi de aynı okulun mezunu olan *Australian National University* (ANU)'da eğitimci sanatçı *Richard Whiteley*'nin eserleri oldukça minimaldir. *Whiteley,* camda ışığı içeri davet eden alanlar yaratarak ışığı formun içerisine hapseder. Işığın diyalog biçimindeki kutsiyet duygusunun yoğunluğu, eserlerine anıtsal bir nitelik kazandırır. Tanrısallık ifadesi olarak bilinen ışığa oluşturulan bu mekân, kutsal olanı içeri davet eder (Görsel 2.12. ve Görsel 2.13.).

Yine Avustralya'nın çağdaş cam sanatçılarından dünyanın önemli koleksiyonlarında eserleri yer alan ve 10'dan fazla kişisel sergi açmış *Holly Grace*'in eserleri monokrom olma ortak özelliğini taşırken ışığa yaklaşımı dikkat çekmektedir (Görsel 3.14.). Yüzeylerde aydınlık ve karanlık kontrastını kullanan sanatçı, oluşturduğu inorganik formlar üzerinde organik biçimlerle kompozisyon oluşturur (Görsel 3.15.).



Görsel 3.12.

Richard Whiteley, "Absent I" Y:50,7 G:31,8 D:11 cm, Kalıpla cam şekillendirme. 2016

[173]



Görsel 3.13.

Richard Whiteley, "SOMA" Y:180 x G:73 x D:65 cm. Kalıpla cam şekillendirme, metal. 2008

[174]



Görsel 3.14.

Holly Grace, "Callopy Series, Fallen I & II" Y:28 x G: 50 x D: 26 cm, 2010

[175]



Görsel 3.15.

Holly Grace "Horse Camp Hut", Y: 17 x G: 25 x D: 18 cm, 2014

[176]

Bugün Avustralya'nın en önemli kuruluşlarından ikisi olan *JamFactory Glass Studio* ve *Canberra Glassworks*'ün kuruluşunda ve yönetiminde önemli rolü olan sanatçı *Clare Belfrage*'nin eserleri dünyanın önemli cam koleksiyonlarında yer almaktadır. Çağcıllarına paralel monokrom ve minimal özellikler gösteren eserlerinde sanatçının renge yaklaşımı dikkati çekmektedir. Çok katmanlı renkler ile oluşturduğu kompozisyonlarda rengin bulunduğu derinliklerin ışığı alma oranı eserin biçimiyle ilişkidedir (Görsel 3.16. ve Görsel 3.17.).



Görsel 3.16.

Clare Belfrage "In Sight in Deep Red" 2015 Y: 44 x G: 44 x D: 9 cm

[177]



Görsel 3.17.

Clare Belfrage "Awash in Brown" 2014 Y:35 x G:33x D:6 cm

[178]

Avustralya'da çağdaş camın atası olarak nitelendirilen ancak 2016'da hayata gözlerini yuman *Klaus Moje*'nin o yıla dek ürettiği polikromik eserler hala aynı niteliği korumaktadır. Moje'nin renkle olan diyaloğu sürdüren biçimleri forma hareket kazandırarak izleyiciyi etrafında dolaşmaya davet eder. Rengin dinamiğini biçime ustaca aktaran sanatçı, izleyiciye hareket etmesi talimatını verir (Görsel 3.18.). Kompozisyon-

larının yapı taşları olan form, biçim, geometrik-inorganik, renk ve hatta malzeme dahi inorganiktir. Buna rağmen eserlerinde oluşturduğu yüksek kontrast veren etki, esinlendiği Aborijin kültüründen kaynaklanmaktadır (Görsel 3.19.).





Görsel 3.18.

Klaus Moje "Roll-Up" Y: 61 G:13,5 cm füzyon, kiln formed & wheel ground, 2010

[179]

Görsel 3.19.

Klaus Moje "Roll-Up 2" Y: 45 G:10 cm füzyon, kiln formed & wheel ground, 2012

[180]

Dipnotlar

*Canberra Avustralya'da ANU'ya bağlı Sanat Okuludur, bugün hala faaliyetini sürdürmektedir.

Kaynaklar

[142] Fountain, H. (2000). Technology Acquisition, Firm Capability ans Sustainable Competitive Advantage: A Case Study of Australian Glass Manufacturers Ltd, 1915-39. Business History, 42 (3), 89-108.

[143] I. Jirasek, (2016-2017). Whither the Tide?. Glass Quarterly. 145. S.47

[144] Jirasek, 2016-2017, a.g.k., 47

[145] V. Halper (2013). Links Australian Glass and The Pacific Northwest. Seattle: University of Washington Press. s. 11

[146]http://nickmountglass.com.au/chronology/ (Erişim tarihi: 03.02.2017)

[147] Halper, 2013, a.g.k., 16 ve http://nickmountglass.com.au/chronology/ (Erişim tarihi: 03.02.2017)

[148] http://nickmountglass.com.au/2017/ (Erişim Tarihi: 03.02.2017)

[149] Lynn, a.g.k., 2004, 67

[150] Jirasek, 2016-2017, a.g.k., 47

[151] C. Schack von Wittenau (2005). New Glass and Studio Glass. Regensburg: Erhardi Druck GmbH. s. 24

[152] M. Osborne, (2013). Links Australian Glass and The Pacific Northwest. Seattle: University of Washington Press. s. 66

[153] Osborne, 2013, a.g.k., 66

[154] Osborne, 2013, a.g.k., 63

[155] Osborne, 2013, a.g.k., 66

[156] Schack von Wittenau, 2005, a.g.k., 24

[157] Schack von Wittenau, a.g.k., 2005, 24

[158] New Glass and Studio Glass, Selected Works from the Museum of Modern Glass s.25

[159] "Museum of Modern Glass (Kat. No:53) s. 12

[160] Jirasek, 2016-2017, a.g.k., 48

[161] Jirasek, 2016-2017, a.g.k., 48

[162] Kaynak: http://sabbiagallery.com/artists/kirstie-rea/ (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[163] Kaynak: http://www.canberraglassworks.com/artists/professional-workshops/kiln-forming-kirstie-rea/ (Erişim tarihi: 09.02.2017)

[164] Osborne, 2013, a.g.k., 78

[165] Kaynak: Osborne (2013) a.g.k., 77

[166] Osborne, 2013, a.g.k., 71

[167] Kaynak:http://d3seu6qyu1a8jw.cloudfront.net/sites/default/files/images/99.6.8.jpg?itok=OU79Txfs) CMOG Koleksiyonu (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[168] Osborne, 2013, a.g.k., 71

[169] Osborne, 2013, a.g.k., 77

[170] http://svc035.wic052p.server-web.com/finalists/finalist.cfm?eid=732 (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[171] Jirasek, 2016-2017, a.g.k., 48

[172] http://www.newsstand.co.uk/651-Other-Crafts-Magazines/14001-Subscribe-to-CRAFT-ARTS-INTERNATIONAL-Magazine-Subscription.aspx#inbasket (Erişim tarihi: 07.02.2017)

[173] http://richardwhiteley.com/work.php (Erişim Tarihi: 07.02.2017)

[174] http://richardwhiteley.com/work.php (Erişim Tarihi: 07.02.2017)

[175] http://www.hollygrace.com/ss-canopy) (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[176] http://www.hollygrace.com/projections-1 (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[177] http://www.clarebelfrage.com/recent-work/ (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[178] http://www.clarebelfrage.com/recent-work/ (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[179] http://sabbiagallery.com/artists/klaus-moje/ (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

[180] http://sabbiagallery.com/artists/klaus-moje/ (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

*

Japonya Camcılığı ve Bugünü

Japonya, Doğu Asya'da bir ada ülkesi olup, dünyanın geri kalanından kendini tecrit etmesiyle şekillenmiştir. Japonya'nın zanaatkârlık geleneği, oldukça katı bir usta-çırak ilişkisi ile geleceğe aktarılır. Geleneklerinden ötürü zanaatkârlığa verdikleri önem, Japon sanatçıların ileri düzeydeki titiz çalışmalarında gözlemlenir. Kıta ülkesi olduğundan, dünyanın geri kalanıyla olan kültür alışverişi nispeten zayıftır. Bunun en bilinen örneği ise dünyaca ünlü Japon sanatçı *Katsushika Hakusai* (d.1760)'nin tahta baskı resimlerinde üç boyutu dışlayan geleneksel çizim yerine perspektif denemeye başlaması hikâyesidir. Bu hikâyeye göre Japonya'ya gelen ithalat gemileri gazete kâğıtlarına ürünleri sarar, yalnızca bu gazete kâğıtları aracılığıyla dünyanın diğer tarafından haber alınabilir; *Hakusai* Avrupa'nın üç boyutlu resimler yaptığını bu vesileyle görür ve çalışmalarında ilk kez perspektif denemeye başlar [181]. Geleneğe verilen önem, sanat anlayışlarındaki farklılığın belki en önemli ayırt edici özelliğidir. Arkeolojik buluntular Japonların çok erken tarihte cam ürettiğini kanıtlar niteliktedir.

Uzak doğu ile batının düşünce sistemi arasındaki farkı belki en iyi aktarabilecek kişi, her iki kültürü de tanımış biri olmalıdır. Sanatçı *Rui Sasaki* Japonya'da büyüyen ve Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşayan biri olarak iki farklı kültür

arasındaki gözlemlerini şöyle aktarır:

> "Bence Japon kültürü ince zekâ, muğlaklık ve gizlilik barındırır. Beş duyu diğer kültürlere nazaran günlük Japon hayatının daha büyük bir parçasıdır. (…) Dilimizde çıkarılan sese göre anlamlanan çok geniş repertuvarlı sözcükler mevcuttur. Japon kültürü varlık olarak yokluğa ve görünmezliğe Batı dünyasından daha fazla saygı gösterir."[182].

Corning Cam Müzesi'nin bir yayını olan Japonya camıyla ilgili kitapta *Paul N. Perrot**'un 1973'te yazdığı önsözde, özeleştiri yaparak batılı bilim adamlarının gizlediği veya göz ardı ettiği: Japonlar için camın malzemeden daha fazlası olduğunu, manevi bir anlam taşıdığı ifade eder [183]. Araştırmacı *Dorothy Blair* da Japonya'da camın 20. yüzyılda birçok şiirde yer aldığını ve hatta şair *Shiki Masaoka*'nın bir şiirinde camı insanın değil ancak Tanrı'nın yaratmış olabileceğinden bahsettiğini kaydeder [184].

Japonya Budisttir, kilise ve manastır yapılarında vitray görmeye aşina olan Avrupalılar ve Anadolulular gibi değildirler. Hatta Japon kültüründe pencereler camdan değil, kâğıttandır. Batı mimarisi, kamu binaları için kabul görmeye başladığında cam, kent hayatında yeni bir yer edinir. 1877 yılının başlarında renkli cam, kapı ve pencerelerde kullanılmaya başlanır; Japonya'da cam sanayisinin gelişmesiyle birlikte evdeki kağıt penceresinin bir karesini camla değiştirmek sofistike bir dekorasyon öğesi haline gelir [185]. Japonya'da cam sanayisinin gelişimi ikinci dünya savaşı öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılabilir. İkinci dünya savaşı öncesinde kurulan küçük fabrikalar elde şekillendirme yöntemleri kullanırken, genellikle eczacılık için ilaç şişeleri ve şamandıra gibi balık-

çılık malzemeleri üretmek amacıyla kurulur; bu kuruluşlar Nagasaki Cam Fabrikası, Fukai Fabrikası ve Umeda Fabrikası'dır [186]. Sonraları Osaka'da bir fabrika Deniz Kuvvetleri Bakanlığı tarafından teleskop lensleri üretmek üzere görevlendirilir, fabrikanın sahibi *Sadakichi Matsunami* araştırmalarını derinleştirerek mikroskop camları da üretmeye başlar; 1905 yılında bu lenslerin Amerika'ya ihracatı yapılır [187] ve bir sonraki yüzyılda teknoloji devi ürünler üretmelerinin belki ilk adımı bu şekilde atılmış olur. Hızlı bir şekilde büyüyen Japonya cam sanayisi pencere camı üretiminden eczacılığa, teknolojiye ve ticari cam ürünlere kadar ürün yelpazesini kısa zamanda genişletir. Ticari camların dışında ilk kez vitray tekniğini çalışmak üzere *Tatsuo Unosawa* 1886 yılında Berlin'e gider ve üç yıl sonra döndüğünde Tokyo'daki çeşitli hükümet binalarına bir dizi vitray uygulaması yapar [188]. Bundan on dört yıl sonra camın yalnız endüstri ürünleri için değil, dekoratif ve görsel sanatlar için de kullanımı yaygınlaşır.

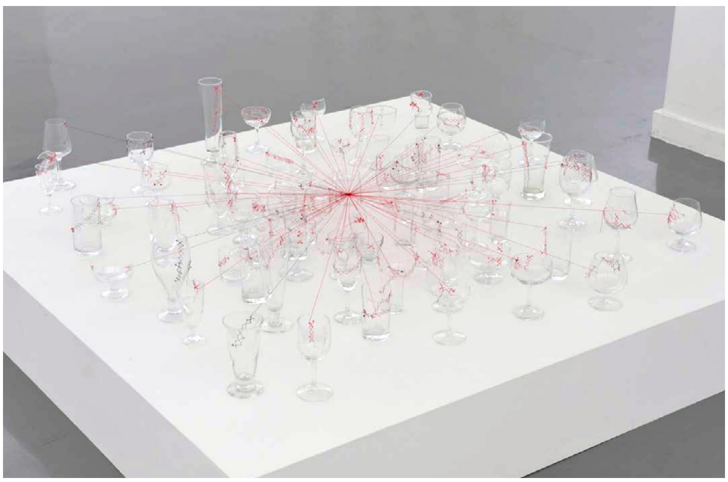
İlk kez 1972 yılının Nisan ayında (JGAA) Japon Cam Sanat Eserleri Derneği açılış töreni yapılır; "Cam ve ben" adı altında ortaklık ve uzlaşmayı teşvik eden 11 gayri resmi toplantılar dizisi düzenlenir [189]. Bu toplantılar ileride bu konuda yapılacak girişimlerin temelini oluşturması açısından oldukça önem taşır. 1973 yılında *Corning* Cam Müzesi'nin bursuyla *Dorothy Blair* adlı araştırmacı "Japonya'da Camın Tarihi" isimli çalışmasını İngilizce dilinde yayınlar. Aynı yıl JGAA *(Japan Glass Artcrafts Association)* bülteninin ilk sayısını yayınlar; araştırmacı *Blair*'ın konferansına ev sahipliği yapar ve yeni tekniklerin anlatıldığı konferanslar ile antik Japon camını gözlemlemek için Kansai'ye çalışma gezisi düzenler [190]. 1978 yılında *World Crafts Council* (Dünya El sanatları Konseyi)'nin Kyoto'da yapılması Amerika Birleşik

Devletlerinden yayılmaya başlayan Stüdyo Cam Hareketi'nden Japonya'yı da haberdar eder; bunu takiben 1980 yılında birçok uluslararası sergi düzenlenir ve bu farkındalık eğitim kurumlarının gelişmesine ön ayak olur [191].

Japonya'da ilk cam okulu *Tsuneo Yoshimizu* tarafından 1981 yılında Tokyo'da cam enstitüsü olarak kurulur, ilk eğitmenler civar fabrikalardan gelen tekniker ve ustalardan oluşur [192]. Fabrikalardaki deneyimli ustaların yetiştirdiği öğrenciler yavaş yavaş mezun olur, bu durumun gerektirdiği yeni oluşumlar sonucu cam sanatı başka bir seviyeye ulaşır. 1985 yılında *Toyama City College*'da cam kursu verilir [193]. 1988 yılında gayri resmi olarak Japon Cam Sanat Eserleri Derneği *"Glass Circle"* adı altında toplanır; artık sergiler düzenlenmeye, birliklerin temelleri atılmaya başlanır; bunun yanı sıra *Jerry King* (1988), *Susanne K. Frantz* (1990), *Douglas Heller* (1990), gibi Amerika'dan cam sanatıyla ilgili sanatçı, eleştirmen ve galericiler Japonya'yı ziyarete gelirler [194].

Eğitimle ilgili daha fazla kurum açılmaya başlanır, yarışmalar, paneller ve sergiler düzenlenir; müzeler açılır. 1998 yılında Tama Sanat Üniversitesi'nde ilk kez tasarım ana sanat dalı adı altında "Seramik, Cam ve Metal işleri Bölümü" kurulur [195]. Bu kez eğitmenlerin başı sanat üniversitesi mezunu ve bir fabrikada üfleme ustası olarak çalışmış Profesör *Makoto Ito*'dur [196]. Aynı yıl *Makoto Ito*, Danimarka'daki Cam Müzesinde *"Made in Japan"* isimli bir sergi için davet edilir. 1998 yılında üç sergi daha *Shunji Omura* tarafından açılır; bunlar Takasaki şehrinde "Japonya'da Çağdaş Cam" sergisi ve Tokyo'da iki sergi olmak üzere "Şimdiki Zamanın Çocuğu olarak Cam" ile "Çarpıklık" isimli sergilerdir [197]. Sanatçı *Tokyo Glass Art* Enstitüsünde ders vermekte ve *Musashino* Sanat Üniversitesi'nde profesör olarak (2017) görev yapmakta-

dır. Başka bir Cam Sanatları Bölümü ise 2003 yılında Osaka Üniversitesi'nde kurulur [198]. Cam Sanatları adı altında açılmayan bazı bölümler de malzeme olarak camı kullanırlar. Örneğin Nagoya Sanat Üniversitesi'nde kurulan bölümün adı Sanat Okulu'dur, beş adet atölyesi bulunur; yaratıcı sanat pratikleri dersliği: seramik ve cam, yağlı boya dersliği, yaratıcı sanat pratikleri dersliği: özgün baskı resim ve grafik, sanat okulu mezuniyet işleri dersliği mevcuttur [199]. Nagoya Üniversitesi'nde Profesör *Michael Scheiner*'in yürüttüğü (2005-2011) seramik ve cam atölyesinde yapılan eserlerin çoğunlukla karışık teknikle yapıldığı gözlenir [200]. Görsel 3.20.'de gösterilen örnek, bu öğrencilerden birinin eseridir.



Görsel 3.20.

Mai Baba (2010) Akaiito (Crimson Line) 50x160x160 cm. Malzeme: cam, naylon ip. Yerleştirme: Kırık ve onarılmış endüstriyel cam bardaklar kırmızı ipliklerle birbirine bağlanmıştır.

[201]

Japonya'da düzenlenmiş yarışmalara örnek olarak; *Satsuma Glass Prize, Japanese Contemporary Glass Prize* (1996), Hokkaido *Glass Art Exhibition Excellent Prize* (1989), *Glass Kanazawa Prize* sayılabilir.

Toyama kenti, kendini Japonya'nın cam şehri olarak nitelendirir. Toyama Cam Sanatları Müzesi'ni barındıran şehirde ilk kez 1985 yılında Toyama *City College*'da cam kursu verilir; 1991 yılında Toyama *City Institute of Glass Art* kurulur;

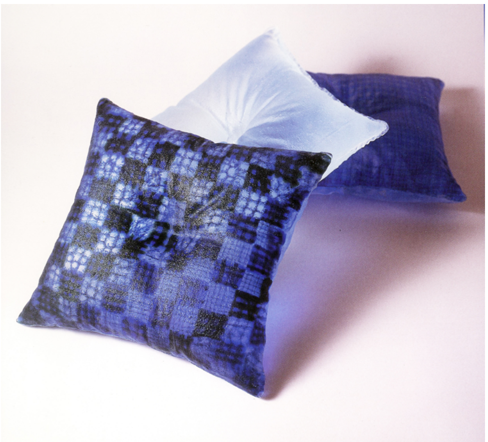
1994 yılında Toyama Cam Stüdyosu kurulur; 2008'de düzenlenen "Cam Sanatları Müzesi" konulu panelde müzenin şehir merkezinde olacağı beyan edilir; 2009'da bir cam sanat topluluğu formüle edilir; 2010'da *Glass Villag*e'da Konuk Sanatçı Programı planlanır, 2012'de *Glass Village* halka açılır ve ismi *Glass Art Hills* Toyama olarak değiştirilir, 2012'de *Glass Art Hills*'de ikinci "Toyama Cam Stüdyosu" kurulur [202]. Toyama *City Institute of Glass*'ın (1991) kuruluş amacı, uluslararası bakış açısına sahip profesyonel sanatçılar yetiştirmektir; bu amaç doğrultusunda Japonya, Çek Cumhuriyeti ve Amerika Birleşik Devletleri'nden şöhretli eğitmenler çağrılır; sonuç olarak 2017 yılında bu enstitü 460'tan fazla öğrenci yetiştirir, bunların 100'den fazlası Toyama'da atölyeleri olan sanatçılardır [203].

Kültürleri gereği çırak olmadan usta olunamayacağı bilincini taşıyan Japon sanatçılar, hayatlarının büyük kısmını uzmanlaşmak için kendilerini geliştirmeye adarlar. Çoğu çağdaş sanatçının özgeçmişleri incelendiğinde mesleğe başladıklarından birkaç yıl sonra alanlarında ödül kazanmış olmalarına rağmen, en az on iki yıl sonra bildiklerini aktarmaya başladıkları gözlenir [204]. Sanatçıların çoğu eserlerinde biçimsellikten ziyade kavrama yaslanan eserlere yönelirler; ancak çalışmaları o denli titizdir ki estetiğiyle izleyiciyi büyüleyen yönü kimi zaman daha baskındır.

Japon sanatçı *Mariko Sat*o, eserinde; soğuk, sert ve ağır bir madde ile sıcak, yumuşak ve hafif bir cisim ifade edip edemeyeceğini görmek için yola çıkar, formun içerisindeki ışığın niteliği ve niceliğinin bir sonucu olan görüntüleri nasıl aktarabileceğiyle ilgilenir [205] (Görsel 3.21.).

Masayo Odahashi ise eserlerinde küçük kız figürleri kullanır;

karakteristik yapıları kederli, durağan ve yumuşak geçişli olan figürlerin, aşağı dönük gözleri içe dönük meditasyon halinin, açılı gözleri ise dışa dönük bilincin ifadesidir [207]. Toyama Cam Müzesi'ndeki *"Feeling in Glass"* isimli kişisel sergisinde sergilenen figürlerin en büyüğü 51 cm boyutlarındadır (Görsel 3.22.).



Görsel 3.21.

Sato, Mariko. (Yastıklar), Ölçüler: 28 x 27 x 8 cm Teknik: Fırında Biçimlendirme

[206]



Görsel 3.22.

Odahashi, Masayo (2016) Eser Yapım Aşamasındadır. Malzeme: Cam. Teknik: Kalıpla biçimlendirme ve emay.

[208]

Japon Çağdaş Camı artık gözlerden eskisi kadar uzak değildir. 1993 yılında Düsseldorf'ta büyük çaplı bir karma sergi gerçekleşir [209]. Henüz 2017'de Japon sanatçıların eserleri birkaç karma sergi ile Almanya'da sergilenir. Bunlardan biri Münih'teki vakıf galerisi *Alexander Tutsek-Stiftung*'tir. Yirmi üç Japon sanatçının çağdaş cam eserlerinden bir sergi açar; Japon sanatçıların malzemeyle oldukça özgün çalıştıklarını söyleyen *Dr. Eva-Maria Fahrner-Tutsek*, serginin temasını ve ismini "yaşayanlar âlemi" olarak belirlerken birkaç yıl önce

Japon sanatçıların eserlerini toplamaya başladığını belirtir [210]. Japon çağdaş camını sergileyen diğer mekân ise *Frauenau*'daki Cam Müzesi'dir. Japonların yüksek teknoloji ile spiritüel yaşam arasındaki dengeyi kurabilmesine hayran olduğunu belirten müze yöneticisi *Karin Rühl*, on yedi sanatçının eserlerinden oluşan sergi organize eder [211]. *Machiko Ito* da bu seride yer alan sanatçılardan biridir (Görsel 3.23.). Japonya'nın temel estetiğini oluşturan duyarlılığın izini sürerken; Avrupalılar için hala egzotik, duygusal ve oldukça ruhani gelen tarafını izleyiciye yansıtmak ister [212].



Görsel 3.23.

Machiko, Ito (Tarihsiz) "En", Malzeme: Tığ ile işlenmiş fiber cam.

[213]

Dipnotlar:

* Corning Cam Müzesi'nin o zamanki müze direktörü.

Kaynaklar:

[181] T. Takmaz (Yapımcı) & D. Akbulut (Yazan ve Yöneten). (2015). Katsuşika HoKuSai, Suyla Gelen Korku [DVD]. Türkiye: Çekirdek Film

[182] U. M. Klotz (2017e). Rui Sasaki Subtle Intimacy. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. 1. Sayı. s. 38

[183] D. Blair, Corning Museum of Glass. (1973). A History of Glass in Japan. New York: Kodansha International/USA. s. 7

[184] Blair, Corning Museum of Glass, 1973, a.g.k., 282

[185] Blair, Corning Museum of Glass. 1973, a.g.k., 282

[186] Blair, Corning Museum of Glass. 1973, a.g.k., 282-283.

[187] Blair, Corning Museum of Glass. 1973, a.g.k., 284

[188] Blair, Corning Museum of Glass. 1973, a.g.k., 294

[189] Japan Glass Artcrafts Association. (2002). Art in Glass The Creative Work of 95 Japa-

nese Artists. Tokyo: P•I•E Books, s. 6

[190] Japan Glass Artcrafts Association, 2002, a.g.k., 6

[191] U. M. Klotz (2017b) Toyama Glass Art Museum: An Interview with Shibuya Ryoji. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. 1. Sayı. s. 33

[192] N. Tüfekçioğlu ve M. Ağatekin. (2010) Cam Eğitiminde Öncü Ülkeler. Camgeran 2010 Uluslar arası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Kataloğu. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri. s. 81

[193] http://toyama-glass-art-museum.jp/en/about/outline/ (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[194] Japan Glass Artcrafts Association, 2002, a.g.k., 7

[195] http://www.tamabi.ac.jp/english/about/history.htm (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[196] Tüfekçioğlu ve Ağatekin, 2010, a.g.k., 81

[197] http://omura-glass.com/profile/index.html (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[198] Tüfekçioğlu ve Ağatekin, 2010, a.g.k., 81

[199] http://www.nua.ac.jp/english/new/pdf/guide_of_nua.pdf (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[200] http://michaelscheiner.net/michaelscheiner.netfolder/Home_files/Michael%20Scheiner%27s%20Students%27%20Portfolio.pdf (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[201] http://michaelscheiner.net/michaelscheiner.netfolder/Home_files/Michael%20Scheiner%27s%20Students%27%20Portfolio.pdf (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[202] http://toyama-glass-art-museum.jp/en/about/outline/ (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[203] Klotz, 2017b, a.g.k., 35

[204] http://www.kuripa.co.jp/cgi-bin/ag/ag_artists.cgi (Erişim tarihi: 19.04.2017)

[205] Japan Glass Artcrafts Association, 2002, a.g.k., 150

[206] Japan Glass Artcrafts Association. (2002). Art in Glass The Creative Work of 95 Japanese Artists. Tokyo: P•I•E Books, s. 150

[207] A. Takeda. (2017). The Characteristics of Masayo Odahashi's Works. Neues Glas – New Glass: art & architecture, (1) s. 16-19

[208] Neues Glas – New Glass: art & architecture (2017) Sayı 1. s. 16

[209] U. M. Klotz. (2017c) Kokoro Japanese Glass Today in Frauenau. Neues Glas – New Glass: art & architecture Sayı 1. s. 25

[210] U.M. Klotz, (2017d) "Lebenswelt | Life-World" Contemporary Art from Japan at the Alexander Tutsek-Stiftung in Munich. Neues Glas – New Glass: art & architecture. 1.Sayı. s. 15

[211] Klotz, 2017c, a.g.k., 25-26

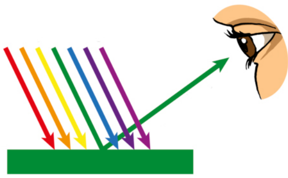
[212] Klotz, 2017c, a.g.k., 25-26

*

CAM SANATINDA
RENK, IŞIK VE DOKUNUN ELE ALINIŞI

Renk

Renk, sözcük anlamı ile Türk Dil Kurumu'nda "Cisimler tarafından yansılanan ışığın gözde oluşturduğu duyum" [214] olarak tanımlanmıştır. Daha detaylı tanımı ise şöyledir: "Renk, ışığın değişik dalga boylarının gözün retinasına ulaşması ile ortaya çıkan bir algılamadır. Bu algılama, ışığın maddeler üzerine çarpması ve kısmen soğurulup kısmen yansıması nedeniyle çeşitlilik gösterir ki bunlar renk tonu veya renk olarak adlandırılır." [215] (Görsel 2.1.).

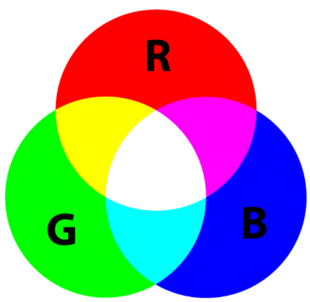


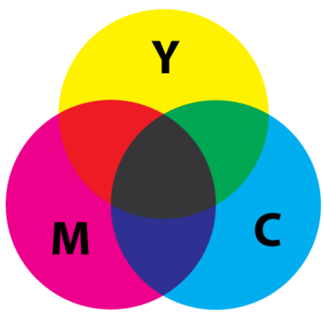
Görsel 2.1.

Rengin Algılanması

[216]

Güzel Sanatlardaki anlamıyla renkle ilgili Toplamsal Renk ve Çıkarımsal Renk olmak üzere iki farklı tanım kullanılmaktadır. Toplamsal renk, tayfın* renkleriyle üretilen yoğun ve saf renklerdir [217]. Televizyon ve bilgisayar ekranlarında gördüğümüz renkler bu prensiple oluşturulurlar. Diğer renklerin karışımıyla oluşturulamayacak renkler ana renkler olarak adlandırılır: "Kırmızı, mavi ve yeşil toplamsal ana renkler olarak bilinir." [218]. Bugün fotoğraf makinasıyla çekilen bir fotoğraf bu ana renklerden (RGB) oluşmaktadır. Renk tayfları üst üste bindikçe yani ışık toplandıkça renk oluşturmaktadır, bu nedenle ismi toplamsal renk teorisi olarak dilimize geçmiştir [219]. Bir projeksiyondan siyah perdeye kırmızı, mavi ve yeşil renkler yansıtıldığında siyan, sarı ve macenta; ikincil renkleri oluştururlar. Tüm ana renkler birleştiğinde ise beyaz renk oluşmaktadır [220] (Görsel 2.2. ve 2.3.).





Görsel 2.2.

Toplamsal Renk

[221]

Görsel 2.3.

Çıkarımsal Renk

[222]

Dalga boylarına ayrılan "Renk özlerinin tayf* denilen bu gökkuşağında kırmızı, sarı, yeşil, mavi, mavi-mor (indigo) ve mor şeritleri görürüz." [223]. Renk tayflarının gün ışığında bulunması fikrini ilk ortaya atan 1676 yılında yaptığı deney

[224] ile *Sir Isaac Newton*'dur. Bazı kaynaklarda *Newton*'un renk teorisinin 1970 yılında yayınladığı söylenmektedir [225]. *Newton*'un renge yaklaşımı bilimsel ve biçimsel olsa da bu günkü bilgisayar destekli tasarım programlarında aynı prensip kullanılmaktadır. *Newton*, yaptığı deneyde bir üçgen prizmaya gün ışığını yansıtır ve gökkuşağı renk tayflarını elde eder. Elde ettiği renkler bazı kaynaklarda 6, bazı kaynaklarda 7 renk olarak kaydedilmiştir. Örneğin *Johannes Itten*'e göre bu renkler 7 tanedir ve sırasıyla; kırmızı, turuncu, sarı, yeşil, mavi, lacivert ve mor renklerdir. *Jose M. Parramon*'a göre ise *Newton* prizma deneyiyle altı renk elde etmiştir. Bahsi geçen tayf renklerini ise macenta, kırmızı, sarı, yeşil, siyan mavisi, koyu mavi olarak belirtmiştir [226]. *Newton*'un deneyiyle ilgili bu farklı görüşlere bir açıklama niteliğinde olan görüş ise şöyledir; *Newton* aslında deneyin sonucunda notlarına 6 renk bulduğunu kaydetmişti, ancak yaşadığı çağın ruhuna uygun olarak kilise yönetimi etkisindeydi. Kiliseye göre 6 rakamı şeytana aitti, 7 rakamı ise doğadaki her şeyle ilintiliydi ve doğanın dengesi bu rakama bağlıydı. Bu düşünce etkisinde *Newton* 7 renk bulduğunu bildirmişti [227]. Bu hipotezin bilimsel dayanağı ise şöyle açıklanmaktadır; "Bugün modern test cihazlarıyla yapılan deneylerde de prizmadan geçen ışığın altı ışık tayfı oluşturduğu görülmektedir." [228]. *Josef Albers*'in de belirttiği gibi her insanın rengi algılama kapasitesi farklıdır. Herkes birbiriyle aynı derecede renk görmeyebilir. Hatta aynı kırmızı renge bakan insanların tarif ettiklerine göre her birinin farklı kırmızı gördüğü veya algıladığı bir gerçektir [229]. Çok seyahat eden bir kişi, az seyahat eden birine nispetle daha geniş bir renk algısına sahiptir. Birçok filolog, mavi tonlarını cimrilikle kullanmış olan Yunanlıların ve sonrasında Romalıların mavi rengi görüp göremediklerini tartışmışlardır [230]. Her ne kadar renk tayflarının titreşim

aralıkları ve dalga boyları bilimsel dayanaklara oturtulduysa da biyolojik olarak kişinin retinasına çarpıp geri yansıyan ışığın miktarı değişebilmektedir. Çıkarımsal renk teorisi de bu prensipten doğmaktadır: "Herhangi bir renkli obje, bazı renk dalgalarını emip ve diğerlerini yansıtmaya yarayan pigmentasyon ya da renk niteliği olarak adlandırılan belli bazı fiziki özelliklere sahiptir." [231]. "Pigment, tüm nesnelerin renklerini oluşturan moleküllerdir." [232]. Örneğin muzu sarı olarak görmemizin nedeni, ışığın sarı dalgalarını göze yansıtması ve diğer dalga boylarının muz tarafından emilerek eksiltilmesidir. Bulunulan coğrafyanın aldığı ışık farkı nedeni ile doğada görülen renk paleti de farklılaşmaktadır: "Renk, ister doğal olsun, ister suni olsun, ışıkla başlar ve ışıktan türer. Işığın az olduğu yerde renk de azdır; ışığın güçlü olduğu yerde, renk de yoğun olacaktır." [233]. Bir sonbahar günü Hollanda'nın tarlalarından geçildiğinde *Van Gogh*'un resmettiği doğaya tanık olunabilir. Farklı bir deyişle; tropik coğrafyanın, kuzey coğrafyanın veya güney coğrafyanın aldığı ışığın farklı olması nedeniyle göze yansıyan renkler farklılaşmaktadır. Dışavurumcu sanatçılar izlendiğinde bulundukları coğrafyanın renk paletini yansıttıkları da açıkça görülmektedir.

Pigmentlere geri dönersek; pigmentler karıştırılarak yeni renkler elde edilir. Pigmentler (boya maddeleri) ışığı azaltma (karışımdan ışığın çıkarılması) yoluyla renk kazanmakta, yani çıkarmalı karışım yoluyla cisimleri boyamaktadır [234]. Bu nedenle 'çıkarımsal renk teorisi' adını almıştır. Çıkarımsal renk teorisine göre ana renkler kırmızı, mavi ve sarı renklerdir ve tümü karıştırıldığında siyah renk elde edilir. Bu ana renklerden her biri, diğer ana renkler ile %50 oranda karıştırıldığında ara renkler elde edilir. Elde edilen bu ara renkler aynı zamanda karşısında durduğu ana rengin tamamlayıcı

rengi olarak tanımlanır. Her bir rengin yanındaki renk ile aynı oranlarda karıştırılması renk kartelasını genişletir. Pigmentlerin birbirleriyle farklı oranlarla karıştırılması sonucu milyarlarca yeni renk elde edilebilir. "Soğuk renkler" ışığı en az alan renkler, "sıcak renkler" ise ışığı en fazla alan renkler olarak tanımlanabilir. Karanlığa yaklaşan renkler soğuk olarak nitelendirilir. Aydınlığa yaklaşan renkler ise sıcak olarak nitelendirilir. Gri ve tonları ise nötrdür. (Görsel 2.4.)



Görsel 2.4.

Renk Paleti

[235]

Bilimsel olarak rengin sıcak veya soğuk olarak algılanması rengin taşıdığı dalga boylarının farklılıklarıyla açıklanmaktadır. Göze yansıyan dalga boyları ve onların titreşim sayıları *Johannes Itten*'in 1970 tarihli *'Kunst der Farbe'* isimli eserinde aktarılır: [236]

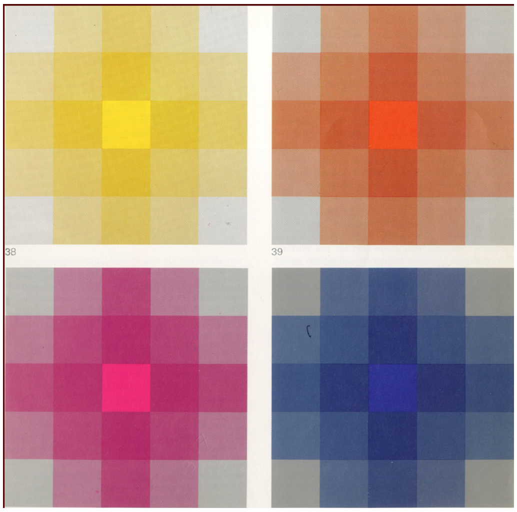
Dalga boylarında bu farklar şu şekilde okunabilir; dalga boyu kısa olan renk, göze ilk olarak ulaşandır. Dolayısıyla kırmızı renk, diğer renklerin yanında ilk algılanan renk olarak tanımlanmaktadır.

Johnnes Itten'in formüle ettiği kontrastlık (karşıtlık) ilkeleri hala geçerliliğini korumaktadır. Bu yedi ilke şu şekildedir:

- Yalın Zıtlık
- Işık-Karanlık (Açık-Koyu) kontrast
- Soğuk-Sıcak kontrast
- Tamamlayıcı kontrast
- Eşzamanlı kontrast
- Nitelik (kalite) kontrastı
- Nicelik (miktar) kontrastı

Siyah ve beyaz (aydınlık ve karanlık) yanlarına gelen bütün renkleri kuvvetlendirme özelliğine sahiptir. Bu nedenle siyah ve beyaz her rengin kontrastıdır çünkü yanına gelen rengin görünürlüğünü kuvvetlendirmektedirler. Siyah ve beyazın diğer renklerle oluşturduğu kontrastlığa yalın zıtlık adı verilir [237]. Açık koyu kontrast, aynı rengin siyah (ışığı azaltılmış) veya beyaz (ışığı arttırılmış) değer kazanımlarıyla oluşturulan kontrastlıktır. Soğuk-Sıcak kontrast, sıcak renkler ile soğuk renkler arasında oluşan kontrastlıktır. Sıcak renkler ana renklerden kırmızı ve sarı iken, soğuk renk ana renklerden mavidir. Ancak *Itte*n'a göre; "(...) siyah ve beyaz en açık ve en koyu kutbu temsil etmektedir."; siyaha yaklaşan bir kırmızı renk, soğuyacağından kimi zaman beyaza yaklaşan bir mavi renk karşısında kırmızı renk, soğuk renge dönüşebilir. Tamamlayıcı Kontrast, renk kartelasında birbirlerinin karşıtı olan renklerdir. Örneğin mavi rengin tamamlayıcı kontrastı karşısındaki iki ana rengin aynı oranlarda birleşiminden oluşan turuncu renktir. Eşzamanlı kontrast, bir rengin gerçekte olmadığı halde tamamlayıcısını gözle tamamlaması, bir nevi o rengi yanına çağırmasıdır. Nitelik kontrastı, aynı rengin

saflık derecesi ve doygunluk noktasının değişmesiyle oluşan kontrasttır. Aynı rengin bulanık, kör veya parlaklık derecelerinin oluşturduğu kontrasttır. (Görsel 2.5.).

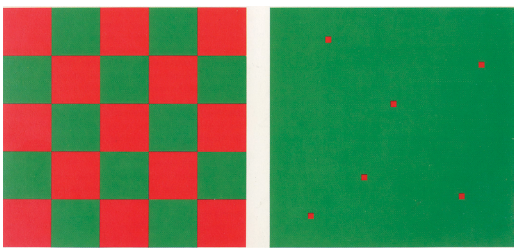


Görsel 2.5.

Nitelik Kontrastı

[238]

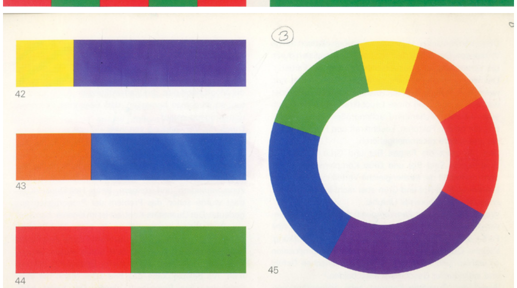
Nicelik kontrastı, iki ya da daha fazla renk lekesinin orantısına göre değişmektedir yani çok ve az ya da büyük ve küçük karşıtlığıdır [239] (Görsel 2.6.) ve (Görsel 2.7.).



Görsel 2.6.

Nicelik Kontrastı

[240]



Görsel 2.7.

Nicelik Kontrastı

[241]

Bu ilkeler yalnızca resim yüzeyinde uygulanabilir ilkeler değil, plastik sanatlarda da uygulanabilen sanatın en temel ilkelerindendir. Malzemenin sınırlı rengine ulaşılabildiği bazı durumlarda bu bilgilere sahip olmak son derece faydalıdır.

Dipnotlar

*Tayf: Beyaz ışığın prizmadan geçerken bileşen dalga boylarına ayrılmasından meydana gelen ve renk özü olarak tanımlanan tekil renkli şeritler. (O.G. Ocvirk vd., 2015 a.g.k.,184)

Kaynaklar

[214] http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57a859e45b0164.37862160/(Erişim tarihi: 08.08.2016)

[215] http://www.turkcebilgi.com/renk (Erişim Tarihi: 08.08.2016)

[216] Kaynak:http://www.mstworkbooks.co.za/natural-sciences/gr8/images/gr8ec04-gd-0052.png (Erişim Tarihi: 26.09.2016]

[217] O.G. Ocvirk vd., (2015) Sanatın Temelleri. (Çev: Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 185.

[218] O.G. Ocvirk vd., 2015, a.g.k., 185.

[219] H.H. Polat (2012). Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi-28, s. 170.

[220] O.G. Ocvirk vd., 2015, a.g.k. 185.

[221] Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/AdditiveColor.svg (Erişim Tarihi: 26.09.2016)

[222] Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/SubtractiveColor.svg (Erişim Tarihi: 28.Eylül.2016)

[223] O.G. Ocvirk vd., 2015, a.g.k., 185.

[224] J. Itten (1970) Kunst der Farbe. Germany: Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH., s.17.

[225] J. Gage (1999) Color and Meaning. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. s. 134.

[226] Parramon, J.M. (1991) Teoria y Practica del color (Çev: E. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 6.

[227] http://www.kameraarkasi.org/light/terminoloji/renk/renkdeneyi.html (Erişim tarihi: 08.09.2016)

[228] http://www.kameraarkasi.org/light/terminoloji/renk/renkdeneyi.html (Erişim tarihi: 08.09.2016)

[229] J. Albers (2013). Interaction of Color. (4. Baskı), New Haven & London Yale University Press.

[230] Pastoureau M. (2005) Bleu, Historie d'une couleur (Çev: İ. Malak Uysal) İstanbul: İmge Kitabevi. s. 27

[231] O.G. Ocvirk vd., (2015) Sanatın Temelleri. (Çev: Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 186.

[232] https://tr.wikipedia.org/wiki/Pigment (Erişim Tarihi: 12.09.2016)

[233] O.G. Ocvirk vd., 2015, a.g.k., 184.

[234] H.H. Polat (2012). Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi-28, s. 170.

[235] Itten, 1970, a.g.k. Kunst der Farbe s. 67

[236] J. Itten (1970) Kunst der Farbe. Germany: Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH. s. 16.

[237] A.İ. Türemen (2003) Temel Sanat Eğitimi Dersi Kişisel Notlar

[238] Itten, 1970, a.g.k., Kunst der Farbe s. 57

[239] Itten, 1970, a.g.k., Kunst der Farbe s. 55-59

[240] Itten, 1970, a.g.k., Kunst der Farbe s. 47

[241] Itten, 1970, a.g.k., Kunst der Farbe s. 47

✻

Tarihsel Süreçte Rengin Diyalog Biçimi

"Newton'dan farklı olarak Goethe, renk için deneyimsel ve öznel bir anlayış geliştirilmesini önermişti." [242]. *Johann Wolfgang von Goethe* 1810 yılında yayınladığı *"Theory of Colours"* adlı eserinde renklerin duygu dünyasına olan etkisine değinmiştir. Bu tip bir yayın kilise tarafından 13.yy'da derlenmiştir [243]. Renkle ilgili çalışmalar yapan *Newton* ve *Goethe* arasındaki görüş farkı şu şekilde ifade edilebilir: "..Siyah ve beyaz ışığı, *Newton* tayfa dahil olmadığı için hesaba katmaz, ama ışığın bütün kavrayış biçimlerinin merkezi olduğunu düşünen *Goethe* için yaşam gücüyle uzlaşmanın özüdür." [244]. *Goethe*, renkleri duygusal anlamlarına göre yeniden tanımlar. Goethe'ye göre neşeli (sarı, yeşil), melankolik (kırmızı, mor), asabi (sarı, turuncu, kırmızı) ve sakin (yeşil, mavi, mor) olarak hissedilir [245].

Rengin tarihsel süreç içerisinde değiştirdiği anlamları takip etmek, bugünü anlamak için gereklidir. Uluslararası konjonktürde Yahudilik ve Hristiyanlık tarihte zaman zaman sınırlı bir coğrafyayı etkilemişse de, 21. yüzyıl dünyasında küreselleşmenin de yardımıyla tüm dünyayı etkisi altına almaktadır. Özellikle *Hollywood* filmlerinde kullanılan renk paletlerinin -orta doğu için sarı tonlarda kullanılması vb. gibi - bilinçaltına yerleşerek çağcıllarda ortak bir dil oluşturmaktadır. Ancak bundan önce rengin tarihsel süreçteki

diyaloglarına değinmek halkların tarihsel belleğini anlamak adına faydalı olacaktır.

Renk, her dönemin toplum hayatında farklı anlamlarla anlamlandırılmıştır. Örneğin "(...) mavi, Yakındoğu ile Ortadoğu'nun diğer halkları için olduğu gibi Mısırlılar için de kötü güçleri uzaklaştıran yararlı bir renktir." [246]. Bugün Türkiye'de kullanılan nazar boncuğundaki mavi renk de kem gözleri uzaklaştıran yararlı bir renktir. Mavi renk Türkler için her zaman önemli ve kutsal olmuştur çünkü mavi göğün rengidir, Türkler Gök Tengri'ye inanırlar: "Nitekim Türk dünya modelinde gök (mavi) renk hem Tanrı'nın hem göğün, hem de doğunun rengidir." [247]. Sarı renk ise Çin'in kutsal rengidir, Budizm'in ve evrenin merkezinin kutsal göstergesidir [248]. Bunların yanı sıra sarı renk Rusya için geleneksel nikâh rengidir [249]. Renklerin toplum üzerindeki etkileri, klan kültürünün benimsendiği bu dönemlerde daha net izlenmektedir. Kutsal renkler söz konusu olduğunda toplum inancının dönemin her alanına etkileri son derece ilginçtir; "Çin kaynaklarının verdiği bilgiye göre Hunlar, kuzeye kara (yağız) atlılardan oluşan orduyu, güneye kızıl (al) atlılardan oluşan orduyu, doğuya boz (demir kır) atlardan oluşan orduyu, batıya da ak atlılardan oluşan orduyu yerleştirmiştiler." [250].

Sanatta 12. yüzyıla dek ışığı resmedenler için "ışığın rengi" doğu kültüründe "mavi" iken, batı kültüründe beyaz veya altın sarısıyla birleştirilmiş kırmızıdır [251]. Denilmektedir ki "Romalılar, Yunanlılardan daha da çok maviyi koyu, Doğulu ya da barbar bir renk olarak görürler; onu cimrilikle kullanırlar." [252]. Ne de olsa düşmanlarının kutsal rengidir. Oysa ortaçağda bu algı değişir; çünkü doğudan gelmiş olan mozaikte, ışığın, suyun ve zeminin rengi mavidir; böylece doğu,

Bizans sanatına ve ilk Hristiyanların sanatına yeşil-mavi bir palet kazandırır [253]. Turkuaz renginin İngilizce sözlüğe 1573 yılında girdiği göz önünde bulundurulduğunda, İngiliz dilini konuşanların bu renk ile 16. yüzyıla dek tanışmadığı söylenebilir [254]. Bu renk, Türkiye'den çıkarılan ve ithalatı yapılan "turkuaz taşı"nın rengi olduğu için ve turkuaz rengi Türkiye'den dünyaya yayıldığı için "Türk mavisi" olarak anılmaktadır. Bu renk sonrasında koyu turkuaz, açık turkuaz vb. gibi çeşitlenerek renk skalası genişlemiştir.

12. yüzyıl feodal toplum yapısında oldukça baskın olan kilisenin anlayışında rengin anlamları ve çağrışımları Hristiyanlığın kurumsal renkleri denilebilecek bazı renk paletleri oluşturmuştur; "Beyaz, saflığı ve masumiyeti; siyah, perhizi, tövbe etmeyi ve acıyı: kırmızı, İsa tarafından ve onun için dökülen kanı, İsa'nın ıstıraplarını, şehitliği, kurbanı ve Tanrı aşkını çağrıştırır."[255]. Bunlar aynı zamanda saflıkla ilişkilendirilen melekler için beyaz renk, havarilere ve şehitlere adanmış yortularda kırmızı, ölüleri anmak için yapılan ayinlerde siyah kullanılması gibi toplumsal hayat yaşamında da akıllara iyice kazınmıştır [256]. Bazı toplumlarda ise beyaz renk bambaşka bir durumun ifadesidir. Örneğin Kırgızlarda, Kazaklarda, Altaylılarda beyaz renk matem işaretidir [257]. Böylece rengin diyalog biçiminde toplumların taşıdığı değer yargılarının önemli olduğunu söylenebilir. Dilimizde dahi bazı deyimler renklerle ilişkilendirilmiştir. Örneğin; mosmor olmak, utancından kıpkırmızı olmak, sararıp solmak, yüzünü kara çıkarmak vb. gibi. Kırmızı renk genellikle tehlikenin rengi olarak algılanır; örneğin domates meyvesi kırmızı olması nedeniyle zehirli zannedilip bulunuşundan 100 yıl sonra yenilmeye başlanmıştır. Hatta bir Fransız kralı halkı domatesin zehirli olmadığına ikna etmek için halk önünde domates yemiştir [258]. Konuşma dilinde de bazı nesneler

renkleriyle birlikte akıllarda belirir; örneğin Türkiye'de kamyonların rengi yaygın olarak kırmızı olduğundan, konuşma dilinde "kamyon" dendiğinde "kırmızı" renkte bir kamyon akıllarda belirmektedir.

Başlarda zor elde edilen renkler de pahalı ve ayrıcalıklı renkler olarak benimsenmiştir, öyle ki ulaşılabilirliği arttığında bile bir müddet daha belleklerde aynı anlamı taşımaktadır. Örneğin mor rengin entersan bir hikâyesi vardır; "(...) mor antik Yunan ve Roma medeniyetlerinden beri soyluluk anlamına gelir, çünkü sadece soylular 10,000 adet minik kabuklu deniz ürününden elde edilen –bir gram rengi üretebilmek için gerekli olan miktar- mor boyayı maddi olarak karşılayabilir." [259].

İkonoklazmanın benimsendiği dönemlerde renk dahi -bir sembol anlamına geldiğinden- kilise mimarisinde bulunmazdı ancak aynı dönemde bunun tam tersi görüşü benimseyen papazlar ise kilise mimarisinde rengi kullanmaktan çekinmezlerdi. Rengi ışık değil de madde olarak görme eğiliminde olma görüşü renge düşmanlık yaratmaktaydı [260]. Renkten ve şatafattan aşırı derecede korkan papazlar 12. yüzyılda sayıca fazladır; rengi reddedişlerini ise şuna dayandırırlar: "Renk saklayan, görünmez hale getiren, yanıltandır." [261]. Renk, gerçekten de insanı yanıltan bir anlam taşımaktadır. Bugün yapay renkler diyerek adlandırılan fosforlu renkler, doğada bulunmasına rağmen yapaylık duygusu uyandırmaktadır. Ortaçağda ise doğada görmedikleri renkler toplumda "korku" uyandırmaktaydı. Çünkü; "Karıştırmak, harmanlamak, kaynaştırmak, birleştirmek, çoğu zaman şeytanca olduğu düşünülen işlemlerdir(...) Mesleki görevleri adına bu işlemleri uygulamaya yönelenler (boyacılar, demirciler, simyacılar, eczacılar) maddeye hile karıştırıyorlar gibi göründükleri için

kaygı ve şüphe uyandırırlar.” [262]. Dolayısıyla Tanrı’nın yaratımı dışındaki renkleri yaratmak ve elde etmek, halkın bu renkleri kullanmaya razı olması (giyimde vb.) skolastik dönemde mümkün değildir.

Günümüzde dönemin ruhuna uygun olarak "dünyanın küresel bir köy haline geldiği"* 21. yüzyıl toplumu evrensel ölçekte uzlaşılmış kodlara sahiptir. Bu kodların en çok kullanıldığı mecra ise reklam sektörüdür. Dolayısıyla yapılan araştırmalar genellikle reklam sektörünün ürün satışlarını artırmak amacıyla oluşturulan anketlerin sonuçları olan, ancak renklerle ilgili günümüz dünyasında önemli ipuçlarını barındırmaktadır. Dalga boyu kısa olan renk, göze ilk olarak ulaşan renktir. Bu bilgiden en çok reklam sektöründe çalışan tasarımcılar faydalanır. Görsel hiyerarşi, ilk algılanan renklere göre ayarlanır. Kırmızı rengin bu avantajına ambalaj tasarımında oldukça sık başvurulur. Raflardaki ürünlerden ilk dikkati çeken kırmızı renkli ambalaja sahip olandır; çünkü bilimsel olarak da kanıtlandığı üzere kırmızı en kısa dalga boyuna sahip olduğu için göze ilk ulaşan renktir. Aynı zamanda iştah açıcı bir renktir, dünyada çok satan gıda ambalajlarının logoları “kırmızı” renktedir; gençliğe hitap eden enerjik markalar da bu renklerden faydalanırlar; batılı otomobil devleri “mavi” rengi, kültürel özellikleri nedeniyle Japon ve Güney Kore otomobil firmaları “kırmızı” rengi logolarında tercih ederler [263]. Mavi ve yeşil renkler güven veren sağlam renklerdir. Bunun bir sebebi de sıcak renklerin dışarı taşarcasına bir görüntüde olup, soğuk renklerin yere basan, içe dönük bir algıları olmasıdır. Mavi ışık, kırmızı ışığa nispetle uzaktan daha kolay algılanır [264]. Yeşil, vejetaryen rengi kabul edilir, diyet ürünlerinin ambalajları yeşil-mavi renklerdedir [265]. Sarı renk güneşin, altının rengidir ve sarı yaldız ve varak aynı zamanda bir değer ve statü sembolüdür [266]. Buna

rağmen banka amblemlerinde "mavi" renk tercih edilmektedir, güven veren bir renk seçilmektedir çünkü sarı renk, altın rengine referans verse de geçiciliğin ifadesidir [267]. Bu nedenle taksiler ve trafik amblemleri dikkat çekici ve geçiciliği çağrıştıran sarı rengi kullanırlar. Sarı rengin toprağa giden tonları mekâna aydınlık verir. Vaktiyle "sarı renk", Türkler için "kötülük, felaket ve hastalık" simgesiyken [268] bugün homojenleşmiş kültürlerin küresel dünyasında "geçici, dikkat çekici ve vurgu" niteliğinde kullanılarak her milletten insan için aynı anlama gelmektedir.

Yaşamakta olduğumuz 21. yüzyılın bir diğer etkileyeni ise yedinci sanat olarak da tanımlanan sinemadır. Zamanın ruhuna uygun olarak herkesin bu filmlere çok kısa zamanda ulaşabildiği varsayıldığında, görsel bir iletişim aracı olarak en önemli araçlardan biridir. Filmlerde kullanılmaktan vazgeçilmeyen bazı renk prensipleri vardır. Dinamizmin rengi her zaman ışığın en doygun olduğu sıcak renklerdir. Sıcak renklerin doygun olanları dinamizm, aşk ve heyecan gibi tutkulu hislerin çağrışımını sağlar. Soğuk renkler ise karanlığı içine alan renklerdir ve sakin, dingin, melankolik çağrışımlarda bulunur. Sıcak ve soğuk renklerin davranışları şu şekilde tanımlanmaktadır: soğuk-sıcak, gölgeli-güneşli, örtücü-şeffaf, dingin-canlı, cılız-gür, havaya ait –yere ait, uzak-yakın, kolay-zor, ıslak-kuru [269]. Film endüstrisi bu anlatım biçiminden oldukça yoğun faydalanır. Seçilen renklerin sahnenin melankolik veya neşeli ruhuna olan uygunluğu anlatımı kuvvetlendirmekle kalmaz kimi zaman renk, anlatımın taşıyıcısı olur. Örneğin Her filminde, karakteri öfkeliyken dinamik ve doygun bir kırmızı renk giyerken görürüz; (Görsel: 2.8.) karakterin hayatına sevgi girdiğinde ve öfkesi azaldığında onu kırmızının eksiltilmiş, doygunluğu azaltılmış kırmızı renk giyerken görürüz. Karakterin hayatına şüphe girdikçe,

içe döndükçe ve ayrılığı düşündükçe karakterin giydiği kırmızı renk, giderek yerini kahverengine bırakır; kahverengi de içerisinde kırmızı barındıran ancak yeşil ve mavinin melankolisini daha fazla barındıran bir renktir. Karakterin taşıdığı melankoli arttıkça kırmızı rengin azaldığına, yeşilin arttığına, mavinin yoğunlaşarak kırmızının doygunluğunu azalttığına, dolayısıyla grinin arttığına ve nihayet kahverenginin en koyu tonlarına ulaştığına tanık oluruz. Karakter kendiyle hesaplaştığında ise tamamen karanlık, renklerin gömüldüğü yalnız beyaz ışıkların belli belirsiz aydınlattığı sahneleri izleriz. Bu filmin hikâyesi karakter üzerinden anlatıldığı için renkler daha ziyade karakter üzerindeki değişikliklerde daha net gözlenmektedir. Bu verilen örnek, diğer bütün filmlerin de kullandığı ortak bir dil izler. İzlenen ana prensip aynıdır; dinamizm için parlak, sıcak ve doygun renkler, mekanizm için mat, soğuk ve doymamış renkler kullanılmaktadır.



Görsel 2.8.

"Her" Filminin sahnelerinde kullanılan renk paletleri

[270]

Dipnotlar

* Kanadalı İletişim Bilimci Marshall McLuhan'ın tabiri ile

Kaynaklar

[242] N. Rosenthal ve B. Madra (2016) MACK Sadece Işık ve Renk Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık. s. 28.

[243] Pastoureau M. (2005) Bleu, Historie d'une couleur (Çev: İ. Malak Uysal) İstanbul: İmge Kitabevi. s. 44.

[244] Rosenthal ve Madra, 2016, a.g.k., 29.

[245] M. Plümacher ve P. Holz (2007) Speaking of Colors and Odors, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, s. 131.

[246] Pastoureau, 2005, a.g.k., 26.

[247] F. Bayat, (2007), İstanbul: Ötüken Neşriyat A.Ş., s.70-71.

[248] Bayat, 2007, a.g.k., 70.

[249] V. Çekinmez (2010) Farklı Kültürlerde Renklerin Anlamları, T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi Yayını, s. 9

[250] Bayat, 2007, agk, 71.

[251] Pastoureau, 2005, a.g.k., 27.

[252] Pastoureau, 2005, a.g.k., 27.

[253] Pastoureau, 2005, a.g.k., 27.

[254] https://en.wikipedia.org/wiki/Turquoise_(color) (Erişim tarihi: 16.09.2016)

[255] Pastoureau, 2005, a.g.k., 44.

[256] Pastoureau, 2005, a.g.k., 49.

[257] Bayat, 2007, a.g.k., 71.

[258] A.Ş. İzgören (1999) 2.Basım, Dikkat Vücudunuz Konuşuyor, Ankara: Academy International, s. 134.

[259] O.G. Ocvirk vd., (2015) Sanatın Temelleri. (Çev: Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 204.

[260] Pastoureau, 2005, a.g.k., 110.

[261] Pastoureau, 2005, a.g.k., 52.

[262] Pastoureau, 2005, a.g.k., 78.

[263] İzgören, 1999, a.g.k.,143

[264] İzgören, 1999, a.g.k., 137

[265] İzgören, 1999, a.g.k., 134

[266] T.F. Uçar, Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, s. 52

[267] İzgören, 1999, a.g.k., 140

[268] Bayat, 2007, a.g.k., s. 71.

[269] J. Itten (1970) Kunst der Farbe. Germany: Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH. s. 45.

[270] Kaynak: http://www.missatlaplaya.com/2014/03/the-colours-in-her-by-spike-jonze/ (Erişim Tarihi: 26.Eylül.2016)

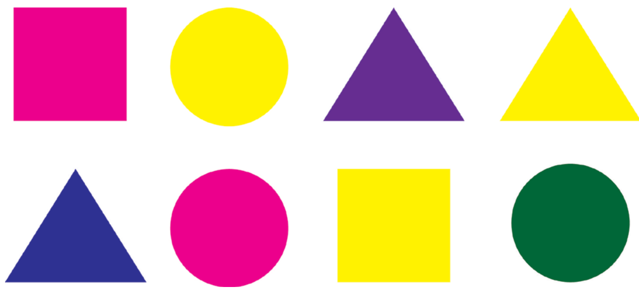
✻

Rengin biçime yüklediği anlamsal çözümlemeler

Tüm tayf renklerinin gün ışığından yayıldığını bilmek, rengin tanımına ve kavramsal anlamına ışığı da dâhil etmiştir. Böylece renk, ışığın anlamını da taşır; "Renk, ışıksa, doğası gereği tanrısal niteliktedir. Bu dünyada –özellikle kilisede- rengin yerini genişletmeye çalışmak ışığın, yani Tanrının yararına karanlıkları kovmaktır." [271].

Rengin biçimle olan ilişkisi incelenirken önyargılardan bağımsız bir şekilde, kültürün dayattığı sembollerle değil, renge renk gibi yaklaşan, onu yeniden sorgulayan bakış açısıyla bakıldığında bambaşka sonuçlara ulaşılmaktadır. *Kandinsky*: "Sanatçı, kabul gören ya da kabul görmeyen form adetleri arasındaki ayrımlara gözlerini kapamalı, çağının geçici öğretilerine ve isteklerine kulaklarını tıkamalı. Yalnızca içsel ihtiyacı izleyip ona kulak vermeli." [272] der. *Kandinsky*, formsuz ve renk merkezli başyapıtlarını üretirken, bu soyut ifade arayışları sürecinde renkler ile formlar arasındaki etkileri de açıklayan sonuçlara ulaşmıştır. Biçimsel olarak, sıcak renkler dışa doğru ışıyormuş gibi görünürken, soğuk renkler yere basan içe dönük bir algıya neden olurlar. *Kandinsky*, form ve renk arasındaki etkileşimi açıklamak için bizi aynı formu farklı renklerle izlemeye davet eder [273]. Soğuk renk, bir dairenin içindeyken kendini merkeze çekiyormuşçasına içe dönüktür, sıcak renk bir daire ise dışarı doğru ışıma ile

alanını adeta genişletmek ister. Renk, köşeli biçimlerle etkileşime girdiğinde farklı titreşimlerde, yumuşak biçimlerle etkileşime girdiğindeyse farklı titreşimlerde etki yaratmaktadır. Örneğin üçgen, form olarak üç sivrilen köşeye sahiptir ve biçimsel olarak bakıldığında köşeler dışa doğru akar. Sıcak renk bu formda merkezden köşelere doğru dışarı akmak isterken, soğuk renk bu formda merkezi aşağıya doğru kaydırarak yere bastırırken, tepede sivrilen köşeyi vurgular; renk formda adeta gökyüzüne doğru bir hareket oluşturur (Görsel 2.9.).



Görsel 2.9.

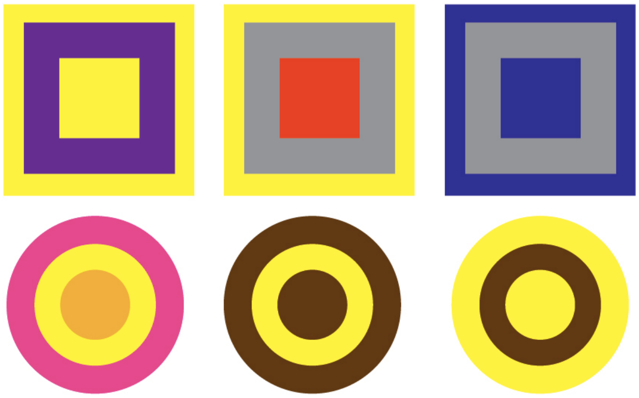
Form & Renk İlişkisi

[274]

Renklerin biçim üzerindeki algılanışları, zaman zaman renklerin birbirlerini itmesiyle veya çekmesiyle, birbirlerine yaklaşmasıyla veya uzaklaşmasıyla yeni anlamlar kazanır. *Kandinsky*'e göre "Sanat, çağlar boyu dışsal formla değil anlamla meşgul olmuştur." [275].

Renk, iki boyutlu düzlemde yanında geldiği bir diğer renk ile etkileşiminde kimi zaman uzamsal boyut kazanır. Örneğin, sıcak renkler yaklaşıyor gibi görünürken, soğuk renkler uzaklaşıyor gibi görünmektedir [276] (Görsel 2.10.). Aynı şey üç boyutlu biçimde de geçerlidir.

Kandinsky sarı renk için şunları söylemiştir: "Uzun ve tiz trompet sesinin kulağı zorlaması gibi, parlak limon sarısı



Görsel 2.10.

Yaklaşan ve Uzaklaşan Renklerin Biçim Üzerindeki Etkisi

[277]

da gözü yakar ve gören, rahatlamak için maviye ya da yeşile koşar." [278]. Bu sözler rengin algılanışı sırasında gözün yönlendirici özelliğini vurgulamaktadır. Yukarıdaki formlara bakıldığında durum daha net algılanmaktadır. Aynı formun farklı renklerle renklendirilmesi dahi, biçimlerin eşit büyüklükte olmadıkları yanılgısını taşımaktadır.

Rengin biçime yüklediği anlamlar konusunda değerli düşüncelerini belirten bir diğer isim ise *Ludwig Wittgenstein*'dır. *Wittgenstein*'a göre gri renk ışıldamayandır ve gri görünen her şey ışıktan yoksun olandır [279]. Siyah renkte bir aynadan örnek verir, yansıtma özelliğine sahip bir siyah yüzeyin biçime "kirli" değil "derin" bir anlam yüklediğinden bahseder [280]. Beyaz ise biçimdeki tüm renkleri yutan bir anlama sahiptir, ona yansıyan her şeyi yutar ve geriye hiçbir renk yansıtmaz. Transparanlığı arttığında bile sağır gibidir, buz gibidir. Özellikle siyah-beyaz görüntüden başka görüntü elde edilmeyen dönemlerin yazarları ekranda veya fotoğrafta gördükleri gri ve tonlarını kendileri zihinlerinde tamamlarlar. *Wittgenstein*, sarışın bir adamın siyah-beyaz fotoğrafında, sarı rengi hayal ederek fotoğrafı zihinde tamamlamak ve soranlara fotoğraftaki adamı tarif etmenin güçlüğünden bahseder [281].

Yeni bir renk teorisi formüle etmeyi amaçladığını söylemekten sakınmayan çağdaş sanatçı *Olafur Eliasson* (d.1967) ise renkler üzerinde deneyler yapar. Biçimsel olarak farklı bakış açılarından renklerin görüntüsüne müdahale eder ve ay tutulmasını andıran küre biçimleri oluşturur. Bazı açıdan karanlık, bazı açıdan renklerin izlenebildiği bu serileri sanatçı "rengin ortaya çıkışı" olarak nitelendirir (Görsel 2.11.).





Görsel 2.11.

Olafur Eliasson, Rainbow Bridge, 2017, enstalasyon 12 parça küre ve konstrüksiyon.

[282]

Kaynaklar

[271] Pastoureau M. (2005) Bleu, Historie d'une couleur (Çev: İ. Malak Uysal) İstanbul: İmge Kitabevi. s.49.

[272] Kandinsky W. (2015) Sanatta Ruhsallık Üzerine. Çev: G. Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. s. 71

[273] Kandinsky, 2015, a.g.k. s. 64.

[274] Çizim: Fatma Çiftçi

[275] Kandinsky, 2015, a.g.k. s. 71

[276] J. Itten (1970) Kunst der Farbe. Germany: Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH. s. 46

[277] Çizim: Fatma Çiftçi

[278] Kandinsky, 2015, a.g.k., 56.

[279] L. Wittgenstein (2007). 2.Basım, Bemerkungen Über Die Farben, (Çev: Linda L. McAlister Margarete Schaettle) U.S: University of California Press, s. 7e.

[280] Wittgenstein, 2007, a.g.k., 8e.

[281] Wittgenstein, 2007, a.g.k., 11e.

[282] http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110393/rainbow-bridge#slideshow (Erişim tarihi: 10.04.2017)

*

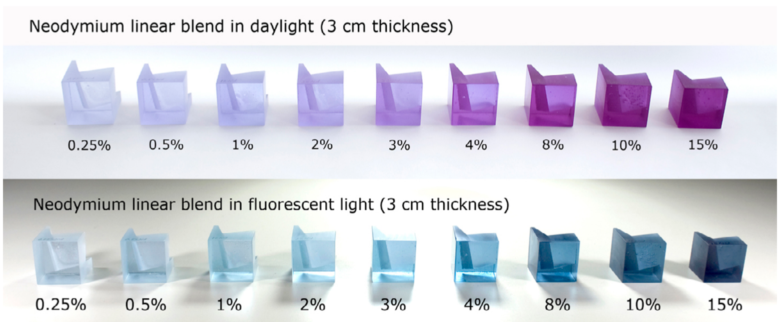
Teknik Açıdan Camda Renk Olanakları

Camda rengin ele alınışı zaman içerisinde bilimsel ve teknolojik buluşlar nispetinde değişiklik gösterir. Sanatçıların ulaşabildiği malzemeler kimi zaman eserlerinin oluşmasında belirleyici roller oynar. Sanatçının üzerinde deneyler yaptığı veya sıklıkla kullandığı malzeme kimi zaman onunla birlikte anılan biçimsel bir ögeye dönüşür. Malzemenin sınırlarını denemeye koyulan sanatçının bu girişimi bazen yeni bir teknik keşfetmesiyle sonuçlanır. Bu nedenle malzeme çeşitliliğinin cam biçimlendirmede önemli bir rolü vardır.

Camda renk kullanımı, renkli üretilmiş camlarla olabildiği gibi sentetik boyalarla dekor biçiminde de uygulanabilir. Nitekim camda renk kullanışının ilk örnekleri deneysel olup, cam üzerinde kalıcı olması kaygısıyla yapılmamıştır. Cam teknolojisi hakkında yeterli bilgiye ulaşıldığında ise camın üretiminde renklendirilen camlar kullanılmaya başlanır. Camda renklendirme, teknik açıdan resim sanatında olduğu gibi pigmentlerle değil oksitlerle oluşturulur. Camların farklı renklerde karıştırılarak kullanılması birbiri içerisinde eriyip farklı renkler oluşmasına yol açmaz. Örneğin transparan mavi ile transparan sarı rengi birlikte eriterek kalıba döktüğünüzde yeşil renkli bir cam elde etmezsiniz. Belki daha iyisini elde edersiniz; bu iki transparan renk bazı açılardan bakıldığında ışığın da yardımıyla izleyiciye yeşil rengi algı-

latabilir. Kendi içinde taşıdığı renk özelliğini kaybetmeden, bireyselliğini sürdüren iki renk izleyiciyi birlikte oldukları açılardan bakıldığında yepyeni bir renk oluştuğuna şahit edebilir.

Şeffaf camlar geçirgenlikleri nedeniyle ışığı daha iyi taşırken, opak camlar ışığı geçirmezler ve kimi zaman doku olarak plastik bir görüntü verirler; bu nedenle camda rengin ele alınışı ancak ışıkla birlikte değerlendirilebilir. Bir cam kütle içerisine, baloncuk hapsedildiğinde ışığı daha fazla içine aldığı nispette farklı tonda renk yaratılması da mümkündür. Opak ve transparan çeşitleriyle renkli camları, farklı boyutlarda cam granüller halinde ve pudra inceliğinde cam malzeme olarak bulmak mümkündür. Bu tip camlar çok renkli heykelcikler yapılmasına olanak tanır. Özellikle *Art Nouveau* döneminde pate de verre tekniği ile üretilen çok renkli cam eserler bu nitelikte camlar kullanılarak biçimlendirilir [283]. Görsel 4.1.'de gösterildiği gibi bazı camlar gün ışığında farklı renk, florasan ışıkta farklı renkte görünmektedir.



Görsel 4.1.

3 cm kalınlığında, Gün ışığında ve Floresan ışıkta farklı renkte algılanan camlar

[284]

Camda renk olanaklarından bir diğeri ise neon sanatında gözlenir. Cam tüplerin içerisine doldurulan argon gazı ve cıva buharı mavi renk oluşturur, neon gazı kırmızı renk verir. Her iki gaz tüpe doldurulduğunda içeride dolaşan bu iki gaz kendi rengini gösterme mücadelesi verir, bazen havanın sıcak veya soğuk olması durumunda renklerden biri galip ge-

lir [285]. Bu konuyla ilgili kitabın ----- bölümünde ---- sayfasında ----- isimli eserimi inceleyebilirsiniz.

Gazın doldurulduğu tüplerin şeffaf olmaması durumunda, örneğin opal beyaz bir tüpe doldurulan argon-cıva gazı mavi yerine beyaz ışık gösterir. Bu amaçla yeşil, pembe, kahve gibi tüp borular üretilmiştir.

Cam malzemesi kütlesel formlara izin verdiği gibi, çizgisel ifadeye de olanak tanımaktadır. Hem fırında biçimlendirme tekniklerinde, hem üfleme tekniğinde, hem de neon sanatı* ve plazma tekniğiyle renkli çizgisel kompozisyonlar yaratmak mümkündür. Örneğin neon gazı -vb.- doldurulmuş cam tüpleriyle oluşturulmuş kompozisyonlarda, ışığın camın içerisinden yansıması kuvvetli çizgilerin oluşmasını sağlar. Bu etki sanatçıya mekândaki perspektifi değiştirmeye varana dek geniş olanaklar sağlar. Bu olanak optik sanatta cam ve ışığı kullanan *Dan Flavin* gibi sanatçıların mekânda yanılsama yaratmasına ilham kaynağı olur (Görsel 4.2).



Görsel 4.2.

Dan Flavin, 1968, *Untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow)*, floresan ışıklar ve metal tesisat.

[286]

Çizgisel ifadeye izin veren bir diğer teknikte renkli üretilmiş plaka camlar belirli incelikte kesilir, çizgi biçiminde kesilmiş camlar, "füzyon tekniği" ile birleştirilebilir, duvar heykelleri oluşturulabilir, "*roll-up* tekniği" ile üflenebilir. Üst üste füzyon tekniğiyle birleştirilen camlar "soğuk cam işleme" tekniğiyle kesilerek kesitlerindeki çizgisel değerler bir kompozisyon elemanı olarak kullanılabilir. *Klaus Moje*'nin bu teknikle yarattığı eserler oldukça fazladır. "Alevde cam şekillendirme" tekniğinde kullanılan cam çubuklar kesilerek de çizgisel değerler yaratılabilir. Bu tekniklerin hepsinde camın üretilirken füzyona uygun biçimde üretilmiş, kendi içlerindeki genleşme katsayısının aynı veya %10 toleransla yaklaşık eşit olmaları gerekmektedir.

Dipnotlar

*'Neon Sanatı' tabirinin kullanılma nedeni: ABD California'da *Museum of Neon Art*(MoNA) ismiyle bir müze bulunmaktadır, bu müze plazma da dahil olmak üzere neon tekniklerin kullanıldığı eserlerden bir koleksiyon oluşturmuştur. MoNA, bu alanda estetiği belirleyen kurum olmanın yanı sıra literatürü de etkilemiştir.

Kaynaklar

[283] Cummings, 2011, a.g.k., 21-49.

[284] http://heartofenglandglass.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/nd-line-blend.jpg (Erişim Tarihi: 09.04.2017)

[285] Michael Hernandez ile 'Path of The Illuminati' eğitimi. 10.07.2016

[286] Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi.

✻

Camda Rengin Ele Alınışı

Cam malzemesi kullanılarak oluşturulan bir eser, kavrama yaslandığında dahi göze yönelik baskın dekoratif özelliğiyle her iki niteliği de aynı bünyede barındırır. Sanat yapıtının değerlendirilmesinde göze yönelik sanat algısaldır; izleyicinin zihinsel anlamda ilginç bulmasını arzulayan, kavramanın işlevlerine hitap eden eserler ise kavramsal eserler olarak nitelendirilir [287]. Sanatın diğer disiplinlerinde olduğu gibi cam malzemesi kullanan sanatçılar için de renk anlatımın taşıyıcısı olduğunda içerik soyuta doğru bir ivme kazanır. Camın taşıdığı her renk, transparanlığı ve ışığı da içerir. Renkler koyulaştıkça içsel etkileri de derinleşir ve güçlenir. Malzemesi olan sanatçıların malzemeleriyle aralarında oluşan bağ, malzemenin fiziksel ve kimyasal özelliklerini içselleştirip onu doğasına uyumlu kullanmasında gözlenir. Cam kullanan sanatçılar biçimlerini oluştururken ışıktan ve renkten bağımsız düşünemezler. Örneğin açık renkli ve transparan özelliği yüksek bir cam kullanmanın biçime daha kırılgan bir anlam yükleyeceği içselleştirilmiştir.

Camın dokuyu aktarma özelliğinin "gerçekçi renkler" ile birleşimi hiperrealist heykeller oluşturmayı dahi mümkün hale getirir (Görsel 4.3.).

Camda renk ilişkisi camın kalınlığına ve hacmine göre de-

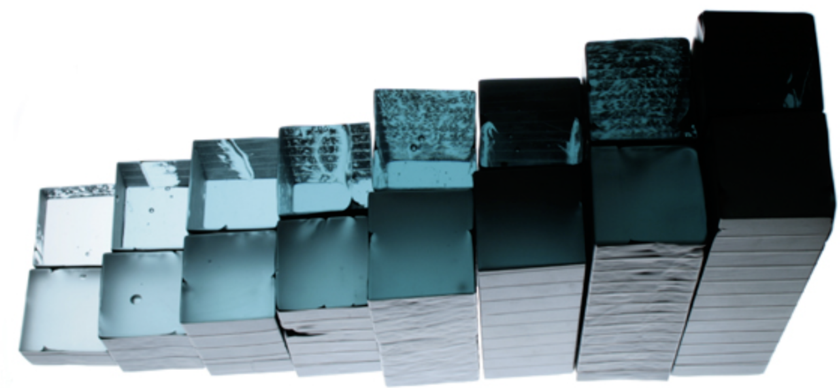


Görsel 4.3.

Raven Skyriver, 2016 *"Gyre - Green Sea Turtle"*, 18" x 28" x 26", Cam, ABD

[288]

ğişiklik gösterir. En açık renk kullanılsa bile, boyutta uzam arttıkça renkte koyulaşma görülür. Görsel 4.4'de görüldüğü gibi camın kalınlığına ve hacmine bağlı olarak rengin daha koyu algılandığı gözlenir. Cam malzemesinde aynı renkte tek bir kütlenin içerisindeki hacim farklılıkları renkte yoğunluğu azaltma veya arttırmaya olanak sağlar.



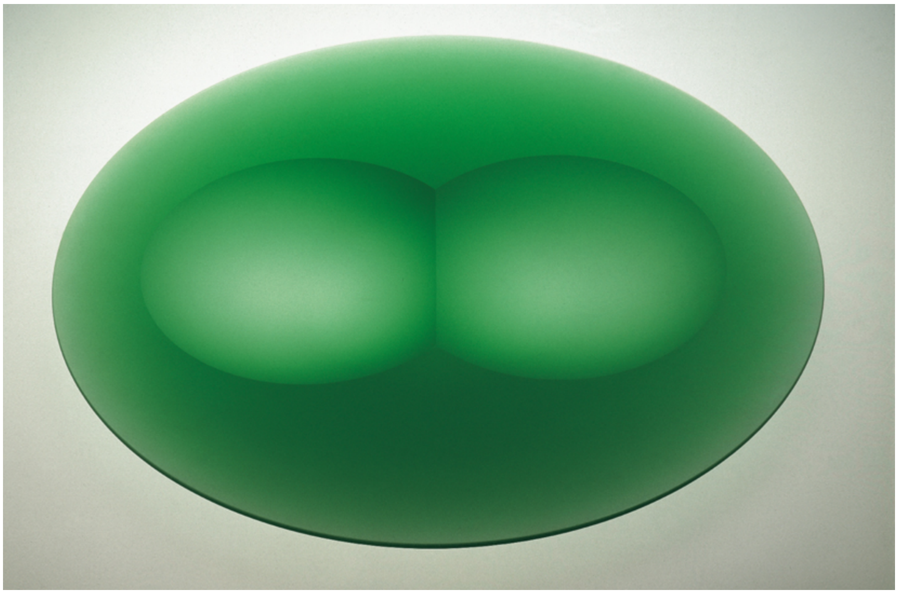
Görsel 4.4.

Camda yoğunluk arttıkça renklerin koyu-açık algılanması

[289]

Rengin değişmesiyle birlikte uzamın algılanmasında da değişiklik gözlenir; örneğin açık renkler camda uzamın kısalmasına neden olur. Üst üste binen renklerde rengin kuvvetinin arttığı görülür, hacmen küçük olan camlarda ise renk, olduğundan daha açık görünme eğilimi gösterir. Bu prensipte camın daha fazla ışık alması sonucunda rengin gözle görünür

biçimde azalması ve artması esastır. Bu bir nevi resim sanatındaki degrade geçişin karşılığıdır. Bazı sanatçıların camın bu özelliğinden faydalandıklarını görürüz. Örneğin *Frantisek Vizner* (Görsel 4.5.) kütle cam biçimlerinde rengin hacimle birlikte azalmasını kullanan sanatçılardan biridir. Benzer şekilde -ancak anlamın taşıyıcısı olarak renk yerine ışık kullanan- *Libenský* ve *Brychtová*'nın eserlerinde de ışığın kütle içerisinde dolaştığını izleriz.



Görsel 4.5.

Frantisek Vizner, 1972, Tabak, 45 cm çap , Kesme Cam.

[290]

Renkle birlikte çizgisel ifadenin kullanımı İtalyan sanatçı *Lino Tagliepietra*'nın eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkar (Görsel 4.6.). Cam üfleme yöntemiyle oluşturduğu eserlerinde çizgileri renkli cam çubuklarla oluşturur, cam soğuduktan sonra soğuk şekillendirme aletleri yardımıyla cam üzerinde doku oluşturmaya başlar. Oluşturduğu dokuların da çizgisel olduklarını görürüz, böylece düz inen çizgileri farklı yönde taranmış yeni çizgilerle bölerek kırılma yaratır.

Tüp içerisine "neon, argon, helyum, xenon, kripton, radon" gibi soygazların doldurulması, plazma ve neon sanatının üretimini mümkün kılar. Renklerin kuvveti ışıkla birlikte doruğa



Görsel 4.6.

Lino Tagliepietra, (2008) *Makah*, 26 x 11 x 7 inch, Teknik: cam üfleme, kazıma, battuto.

[291]

ulaşırken bu teknikle metrelerce uzunlukta çizgisel görüntü yaratılabilir. Görsel 4.7.'de gösterilen *Michael Hernandez*'in yerleştirmesindeki neon parçaların her biri 3,5 metre uzunluğundadır. Bu teknikle yapılan mekân yerleştirmeleri camı bükebilen sanatçılara olduğu kadar, karışık malzeme kullanan çağdaş sanatçılara da esin kaynağı olur.



Görsel 4.7.

Michael Hernandez, (2010), *The West is Tough, Amigo*, yerleştirme, Malzeme: Neon, taksonomi çakal, falsa battaniyeleri, çelik tekerlek, dikenli tel, deri, boya, 20x8x15', alan 3,50 m.

[292]

Kaynaklar

[287] S. LeWitt, (1967) Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar, (Çev: A. Antmen), (2008), 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, s. 197

[288] http://www.ravenskyriver.com/home-1 Erişim Tarihi: 22.06.2018

[289] http://heartofenglandglass.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/lineblends-lr-1.jpg (Erişim Tarihi: 09.04.2017)

[290] http://www.frantisekvizner.com/cut-glass/ (Erişim Tarihi: 16.03.2017)

[291] Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi.

[292] http://s3.otherpeoplespixels.com/sites/42003/assets/AnsVoif7jTiHLEhk.jpg (Erişim Tarihi: 24.04.2017)

✻

Işık

Işığın sözcük anlamı; Türk Dil Kurumunca şu şekildedir: "Cisimleri görmeyi, renkleri ayırt etmeyi sağlayan fiziksel enerji, erke, ziya, nur, şavk" [294]. Işık, bugünkü gelinen teknoloji ve bilimsel veriler ile tanımlandığında bir dalga boyudur, bir çeşit enerjidir. Doğal ışık kaynakları güneş, ay, yıldız, ateş böceği gibi yayılan ışığı kendinden üreten kaynaklardır. Yapay ışık kaynakları doğal ışık kaynaklarından aktarım yoluyla elde edilen ışık kaynağıdır.

Elektriğin 18. yüzyılda keşfiyle günlük hayata mumdan sonra bir yapay ışık daha dâhil olur. 21. yüzyılda ise yapay ışık kaynakları oldukça çeşitlenmiştir. "Neon ışık, led, lazer, plazma teknolojileri" sanat yapıtı üretmede birer araç olarak dahi kullanılırlar. Kullandığımız x-ray, kablosuz iletişim, floresan ve neon lambaların ve daha birçok icadın mucidi Nikola Tesla, insanları "yüksek miktarda enerjinin bedenlenmiş hali" olarak tanımlar [295]. 1943 yılında hayata gözlerini yuman Tesla'dan sonra, aynı bilgiler ışığında araştırmalara devam edilmektedir. 2003 yılından bu yana Japonlar tarafından gözle görülebilir ışık kullanılarak haberleşme amacıyla "Görünür Işıkla Haberleşme" çalışmaları yapılmakta ve yeşil enerji üretimi için araştırılan bu teknoloji, doğal ışık kaynaklarını kullanmaktadır [296].

Gözle görülen ışığın dalga boyu, elektromanyetik tayftaki dalga boylarıdır; yani kızılötesinden kısa, morötesinden uzundur [297]. Mor ötesi ışınları insanoğlu çıplak gözle algılayamaz. Floresan lamba üretiminde de kullanılan fosfor, ultraviyole ışığının gözle görülür ışığa dönüşümünü sağlar ve floresan lambaların renksel geriverim indeksi %85'tir [298].

Işıkla ilgili bilimsel bulgular, şüphesiz kozmosun daha iyi anlaşılmasına, daha iyi tıbbi tedavi seçeneklerine ve yeni iletişim araçlarının keşfine olanak tanır; bundan yaklaşık dört yüz yıl önce, Fransız mühendisleri güneş enerjisiyle çalışan bir makinenin ilk prototipini geliştirir; 200 yıl sonra Augustin-Jean Fresnel dalga optiği teorisi üzerine ilk eserini yayınlar; 1865 yılında James Clerk Maxwell, elektromanyetik ışık teorisinin temelini atar; 1915'de Albert Einstein genel görelilik teorisini tanıtır ve 1965'de Arno Penzias ve Robert Woodrow Wilson kozmik mikrodalga arka plan radyasyonunu keşfetmesi sonucu büyük patlama teorisini destekleyen

kanıtları keşfeder [299].

Evrenin %99'u plazmadan oluşmaktadır; doğada gözle görülebilen Aurora – kuzey ışıkları, şimşek ve ateş gibi doğal ışık kaynakları maddenin dördüncü hali olan plazmadır [300]. Plazma, rastgele hareket eden pozitif ve negatif yüklü parçacıklardan oluşmasına rağmen bütün halinde nötr elektrik yüklüdür; bu nedenle parçacık hareketleri bireysel değil kolektiftir [301]. 1856 doğumlu bilim adamı Tesla'ya göre dünya, elektrik titreşimleriyle hayattadır; dünyayı güneş gibi aydınlatmaya yetecek miktarda enerji bulunur ve atmosfer kullanılarak bu enerji taşınabilir [302]. Tesla'nın icatlarından biri olan plazma lambası, bir form içerisinde plazma ortamı oluşturularak yapay ışık kaynağı haline getirilmesi işlemi denilebilir. Fizik kurallarına göre bir madde enerjisi arttırıldığında maddenin diğer hallerine geçiş yapar; örneğin buz katıdır enerjisi arttırılır; suya dönüşür, sıvıdır enerjisi arttırılır; buhar haline gelir, gazdır enerjisi arttırılır; pozitif iyonlar ve elektronlar ayrışır ve plazma haline gelir. Laboratuvar ortamında çok çeşitli yollarla plazma elde edilebilirken, plazma teknolojisi yalnızca aydınlatma amacıyla değil, plazma televizyon ve floresan lamba, otomotiv sanayi, makine imalatı, döküm, madencilik vb. gibi birçok farklı alanda hayatı kolaylaştırır.

Işık, fizikçileri olduğu kadar, filozofları ve sanatçıları da eşit derecede büyülemiş; topluma liderlik eden bu insanların düşüncelerini ve hayal gücünü şekillendirmesiyle insanlık kültürünü yeniden biçimlendirmiştir.

Metaforik olarak, ışık her kültürde yaratılışı sembolize eder, aynı zamanda bilgi ve aydınlatma anlamına gelir [303]. Türk mitolojik sisteminde, "Dünya modeline göre gök, ışıklı tas-

vir edildiği içindir ki sema ruhlarına ışıklı, ak, temiz ruhlar denilmektedir." [304]. İlk İncil'deki yaratılış efsanesine göre ise Tanrı ilk gün ışığı yaratılmıştır, oysa fizikçilere göre ışığı doksan üç milyon kilometre uzaklıktaki güneş gezegeninden ödünç alırız [305].

Kaynaklar

[294] http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5821818dc0b470.16096504 (Erişim tarihi: 08.Kasım.2016)

[295] http://www.gzt.com/teknoloji/anlattiklari-suan-bile-imkansiz-nikola-tesla-nin-116-yil-sonra-ortaya-cikan-akilalmaz-roportaji-2620014 (Erişim tarihi: 06.04.2017)

[296] D. Şenyer, N. Ünaldı, Ö. B. Akan, (2016) Havacılık ve Uzay Teknolojileri Dergisi, Cilt 9 Sayı 1, s. 67

[297] https://tr.wikipedia.org/wiki/I%C5%9F%C4%B1k (Erişim tarihi: 07.11.2016)

[298] D. Yüce, C. Perdahçı ve H. Ünsalan,(2016), Aydınlatmada Geleneksel Işık Kaynaklarından LED'e Kadar Uzanan Tarihçe, Kocaeli Üniversitesi, Bildiri

[299] …. (2015) 2015: International Year of Light and Light-based Technologies of UNESCO. Neues Glas - New Glass: Art and Architecture. (1). s. 30-31.

[300] T. Akan, (2006), Maddenin 4. Hali Plazma ve Temel Özellikleri, Elektronik Çağdaş Fizik Dergisi, 4.

[301] Akan, 2006, a.g.k., 6.

[302] http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/kesfet/ilklerin-adami-nikola-tesla/2386 (Erişim tarihi: 06.04.2017)

[303] …. (2015) 2015: International Year of Light and Light-based Technologies of UNESCO. Neues Glas - New Glass: Art and Architecture. (1). s. 31.

[304] F. Bayat (2015). Türk Mitolojik Sistemi - Cilt 1. (3. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat. s. 32.

[305] R. Arnheim (1974) Art and Visual Perception, USA: University of California Press. s. 303.

*

Tarihsel Süreçte Işığın Diyalog Biçimi

Halkların tarihsel ve kültürel belleğinde ışık fenomeni hep kutsal olanı çağrıştırır. Tinsel olarak ışığın taşıdığı anlam oldukça derin ruhsallığı temsil etmektedir. Işık, "Yüksek ilahiyatın, inancın, gerçeğin, bilincin ve yaşamın sembolüdür."[306]. Görsel bir iletişim aracı olarak ışığın diyalog biçimindeki tarihsel süreç incelendiğinde -rengin aksine-yüklendiği anlamlarda hemen hemen bir değişiklik olmadığı anlaşılır. Gösterge bilimsel yöntemde "görünen" fenomenlerin ardında "görünmeyen" bazı kuralların oluşturduğu sistemli bir yapı aranır [307]. Gösterge bilimsel yöntemle ışık fenomeni incelendiğinde; kişisel yorumlamalara dayalı bilgi, bellekteki anılar, idrak, dış dünya deneyimlerine dayalı edinimler sonucu zihinlerde "kutsallık" miti oluştuğu gözlemlenir.

Işık birçok kültürde Tanrı temsiline atıf yapar, örneğin; "Işığın eski medeniyetlerde ve monoteist dinlerde de kutsiyet işareti olması onu Tanrı simgesi olarak algılamaya olanak verir. Nitekim Türk mitolojisinde ışık kapsamında gerçekleşen doğumlar ilk ataya, ilk hükümdara, ilk bilgine, ilk Şamana atıfta bulunmaktadır."[308]. Efsanelerden birinde; "Işık hayvan şeklinde inmekle, hanedanlığın temelini koyacak hükümdarın anasının rahmine girmekle veya ağacın üstüne düşmekle boyun atalarını doğurur."[309]. Konar-göçer

dediğimiz yaşam biçimini benimseyenler ile yerleşik hayatı benimsemiş halklar arasındaki ortak nokta; ışık mitinin kült oluşudur. Doğal ışık kaynaklarından güneş, ay ve yıldız insanoğlunun ilk Tanrısallık atfettiği nesneler olarak karşımıza çıkar. En büyük doğal ışık kaynağı olan "güneş", konar-göçer topluluklarda Tanrının birliği ve tekliğini çağrıştıran bir sembol olarak kullanılmıştır. Güneşin Baş Tanrı anlamına geldiği yerleşik hayatı benimsemiş topluluklarda ise ışık saçan "yıldızlar" da birer Tanrı olarak tanınmıştır [310]. Gök Tanrı'yı Baş Tanrı olarak benimsemiş topluluklarda ise "yıldızlar" gök kubbenin dikiş yerleridir ve geceleri çıplak gözle görülmektedir [311]. Tanrı böylece varlığını hep hissettirmektedir, asla yok olmaz. Karanlık ise yeraltından gelmekte ve oradan yayılmaktadır. Işık, yani Tanrısallık her zaman onu yansıtabilen nesnelere veya doğa olaylarına aktarılmıştır. "Ortaçağ teolojisi için ışık, duyulur dünyanın hem görünür hem maddesiz olan tek kısmıdır. Anlatılamazın görünürlüğü (Aziz Augustinus) ve böylece de Tanrının belirişidir." [312]. Hristiyan ikonografisinde İsa, Meryem ve havarileri tasvirlerinde ışığın, kutsal kişilerin başlarında hale biçiminde resmedildiği görülür. Giotto'nun 15. yüzyılda "ışığı resme hacim kazandırmak amacıyla"; yani bir sanatsal kaygıyla kullanmasından önce "ışık", kutsal olanın ifadesinden başka bir şey değildir.

Hristiyanlık inancında Tanrı'nın varlığını pekiştirmek amacıyla kullanılan ışık, mimari unsurlarda Tanrı'nın temsili yerine de kullanılır. Rengin ışık olduğu gerçeğini kabul eden kilise papazları onun kutsallığını da biçime yüklerler, kutsallığın taşıyıcısı olan renk, kilise mimarisinde vitraylar aracılığıyla uhrevi bir ambiyans yaratmada kullanılır. 12. yüzyıl

gotik mimarisinin gökyüzüne uzanan kilise ve manastır yapılarında vitraylar sayesinde ışığın içeri süzülerek girmesi adeta Tanrı'nın ışığına nail olmakla eşdeğer bir duygu barındırır. Işık, Tanrı'yla insan arasındaki diyaloğun da bir biçimidir. Işığın, Tanrı'yı temsil etmesi yalnızca Hristiyanlık inancında değil, Müslümanlık inancında da "melekût âlemi" ve "nur yapılı" anlatımlarıyla nitelendirilen "kutsal varlıklar" her zaman ışıkla özdeşleştirilir. Görülüyor ki dünya üzerinde gelmiş geçmiş bütün kültürlerde ve dinlerde aydınlık "Tanrı'ya yakın", karanlık "Tanrı'dan uzaktır" ve Tanrı'nın ışığından nasibini alan her şey iyidir, güzeldir, olumludur, aydınlıktır, nettir. Güzelliğin iyilik ile özdeş olduğu fikrini savunan antik çağ filozoflarından Plotinus, bundan şöyle bahseder: "Çirkinlik aynı zamanda asıl kötülüktür; bu nedenle onun karşıtı hem iyi hem de güzel olacaktır ya da İyilik ve Güzellik."; Hatta iyi ile özdeş olan söz konusu güzelliğin İlk'ten dolaysız çıkan Nous* olduğunu ileri sürer, iyiliğin ve dolayısıyla güzelliğin Tanrısal olduğu iddiasındadır [313]. Bu anlayıştan yola çıkıldığında belleklerde "açık – aydınlık" bir ten rengine sahip olan kişinin, "koyu – karanlık" ten rengine sahip bir kişiye oranla daha 'iyi' olduğu yargısını açıklamaktadır. Bu yargı ile karanlığa yakın ten rengine sahip insanların 'kötü' oldukları inancı bilinçaltına yerleşmiştir. Tanrı'nın aydınlığından nasibini almamış (!) bu insanlar kimi yüzyıllarda "köle" olarak nitelendirilip "evrimin alt basamaklarını oluşturan kimseler" olarak algılanmışlardır. Film endüstrisi de bu fikrin yerleşmesine masal uyarlamalarından başlamak üzere yardımcı olmaktadır. Özellikle oyuncu olarak seçtiği karakterlerin taşıdığı fiziksel özellikler genellikle aynı prensibi izlemektedir. Örneğin; güneş gibi parlayan sarı saçları, kar beyaz ten rengi, gözlerinin açık rengi de ışığı oldukça iyi yansıtan bir insan yüzü her zaman "prenses" veya "prens" rolle-

rini üstlenir. Onlar doğayı sever, hayvanlara yardım eder, iyi niyetlidirler ve iyilik kazanır. Cadı rolleri, kötü adam rolleri her zaman siyah giyer, koyu tenlidir veya koyu saç rengine sahiptir, gözleri de karanlık renktedir, onlar kötüdürler.

Işığın gölgeyle birlikte var oluşu aralarındaki aydınlık-karanlık ilişkisini pekiştiren niteliktedir. Gölge, ışığın karşılaştığı engelin oluşturduğu karanlık bölgedir, . Işığın doğrusal yayılması nedeniyle güneşin veya ışık kaynağının nesneye olan konumuna göre gölgeler kısalır veya uzar. Gölgelerin boyu ışık kaynağına yakınlık ve uzaklığına göre de değişir. Bu bilgiden en çok iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu biçim yanılsaması yaratan sanatçılar faydalanmaktadır. Özellikle resim sanatında ışığın ve gölgenin kullanımının objenin yere basması, üç boyut ve perspektif algısı oluşturması gibi işlevleri hakkında araştırmalar yapılmıştır. Yarı şeffaf gölgede ışığın farklı kontrastlarla karanlığın içerisinde eridiği ve neredeyse yok olduğu betimlemelerle chiaroscuro tekniği ortaçağda özellikle Rembrandt tarafından kullanılmıştır.

Dil dışı gösterenlerin hepsi anlatımda inceleme nesnesi olarak göstergebilimin alanına girer. Sanat dilinin göstergelerinin ne olduğu ve anlam oluştururken hangi yöntemlere başvurulduğu incelendiğinde sinema sanatında ışık, anlam üreten temel dizgelerden biridir. Özellikle siyah beyaz filmlerin ışık-gölge kontrastı kullanılarak renkli film ile başarılamayacak dramatik anlatımı aktarabilmesi sanatsal olanaklarından biridir [314]. Sinemada dramatik etki oluşturmak amacıyla ışıktan faydalanılmaktadır. Hüzün için karanlık, sevinç için aydınlık kullanılır. Sinemada ışığın ve gölgenin kullanımını renklerin yokluğuyla ilişkilendiren sanat ve sinema kuramcısı Rudolf Arnheim, sinemada nesnenin hacminin ve dokusunun ışığın kullanımına bağlı olarak vurgulan-

dığını, gruplandığını veya gizlendiğini belirtir [315]. Siyah beyaz filmlerdeki renk yoksunluğuna vurgu yaparak renkleri hayal etme güçlüğüne vurgu yapan Ludwig'in [316] aksine Arnheim için siyah beyaz filmlerde yeniden yaratılan bu ışık paletinin izleyiciyi gerçeklikten uzaklaştırabilecek canlı ve etkileyici sembolik anlatımlar yaratacağına inanır [317]. Nitekim Rus sineması siyah ve beyaz filmlerinde ışığı ve karanlığı ustaca kullanan örnek sahneleriyle dikkat çeker. 1940-1950 yılları arasında Hollywood'da film noir (kara film) dönemi örnekleri de anlatımın taşıyıcısı olarak ışık-gölgeyi kullanır. (Görsel 2.12.).



Görsel 2.12.

Karanlık Sinema

[318]

Renkli filmde kullanılamayacak kadar fazla sanatsal olanağa sahip siyah beyaz filmde aydınlığa karşı karanlığın, beyazın saflığına karşı siyahın kötülüğün sembolik anlatımlarını üretmeye olanak sağladığı görülür [319]. Işığın sinemadaki sanatsal kullanımında renklerin yokluğu bir avantaj olarak belirir. Bir sahnede sessizlikle birlikte kullanılan kuvvetli "beyaz ışık" kimi zaman anlatımda bir "belirsizlik ve ölüm sessizliğine" karşılık gelir.

Dipnotlar

*Nous: Tin, ruh, us.

Kaynaklar

[306] Gardin N. ve Olorenshaw R. (2014) Larousse Semboller Sözlüğü. Çev: B. Akşit. İstan-

bul: Bilge Kültür Sanat. s. 292.

[307] S. Parsa & A. F. Parsa (2002). Göstergebilim çözümlemeleri. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1. s. 91.

[308] F. Bayat (2015). Türk Mitolojik Sistemi - Cilt 1. (3. Baskı), İstanbul: Ötüken Neşriyat. s. 194.

[309] Bayat, 2015, a.g.k. 194.

[310] Bayat, 2015, a.g.k., 298.

[311] Bayat, 2015, a.g.k., 283.

[312] Pastoureau M. (2005) Bleu, Historie d'une couleur (Çev: İ. Malak Uysal) İstanbul: İmge Kitabevi. s. 49.

[313] Z. Kurtoğlu (2000). Plotinos'un Aşk Kuramı (2). Bursa: Asa Kitabevi, s. 158.

[314] R. Arnheim (2009) *Film als Kunst* (Çev: Rabia Ünal Tamdoğan) Sanat Olarak Sinema, İstanbul: Hil Yayın, s. 58-59

[315] Arnheim, 2009, a.g.k., 106

[316] L. Wittgenstein (2007). 2.Basım, Bemerkungen Über Die Farben, (Çev: Linda L. McAlister Margarete Schaettle) U.S: University of California Press, s. 8e

[317] Arnheim, 2009, a.g.k., 58

[318] http://3.bp.blogspot.com/K6v6fhkYRIU/WLdDS5fGK7I/AAAAAAAADCA/LL-NOQSTmQ-02h7MLcFk2lmYE688lK5q9ACK4B/s1600/Linda%2BDarnell.jpg (Erişim Tarihi: 10.04.2017)

[319] Arnheim, 2009, a.g.k., 59

✻

Işığın biçime yüklediği anlamsal çözümlemeler

Işığın biçimle olan ilişkisini incelerken önyargılardan bağımsız ve yeniden sorgulayan bakış açısını benimsemiş sanatçıların 20. yüzyıldaki araştırmaları göze çarpar. Bauhaus (Weimer) okulunda 1929 yılında fotoğraf derslerinde, sensöre düşen ışık miktarında farklılıklar yaratılarak görüntü manipüle edilmiş ve "ışık" yüzey biçimlendirmede kullanılmıştır. Bauhaus Tasarım Okulu sanatçıları, "Işığa duyarlı malzeme üzerine doğrudan yerleştirilen saydan/yarı saydam/saydamsız cisimler ile pozlamalar yaparak fotogram tekniği, malzemeyi aşırı pozlandırma, montaj, kolaj, aynalardan çekimler gibi araştırmalarda, denemelerde bulunuyorlardı." [320] (Görsel 2.13). *Lazslo Moholy-Nagy*, fotoğrafik görüşün sekiz çeşitlenmesini yaparken soyut görme için "salt ışığın oluşturduğu biçimlerin saptanması" tanımını yapar, "röntgen ışınları" ile yaptığı çalışmalarını ise delici görme olarak nitelendirir [321].



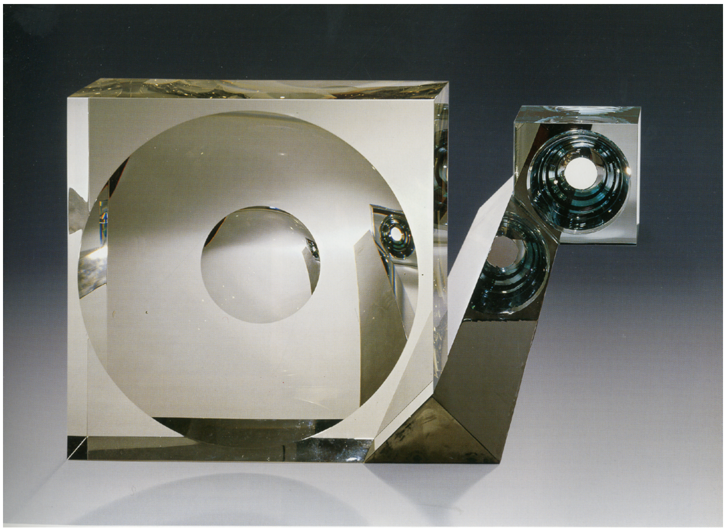
Görsel 2.13.

Arthur Sıegel, Untitled II (Photogram), 1946, *Vintage Silver Print*, 11 x 14 inç.

[322]

“L.M. *Nagy* fotoğrafta fotogramın kesinlikle ışığın manipülasyonu olduğu ve aynı zamanda izleyicinin görüşünde de bir manipülasyon gerçekleştiğini düşünür.” [323]. Işığı manipüle eden bir başka teknik ise rayogram tekniğidir. Fotoğraf makinası olmaksızın karanlık odada yapılan rayogram tekniği, ışığı manipüle ederek yüzeyde biçim oluşturur.

Yaklaşık 1961'den itibaren, *Václav Cigler* ışığa maruz kaldığında yüksek kırılma özelliğine sahip camın optik özelliklerini kullanarak heykellerinde dışbükey ve içbükey kesimlerle mercekler oluşturarak; yüzeyde oluşan bozulma, konsantrasyon ve büyütmeyle oluşan değişimleri araştırır [324] (Görsel 2.14.).



Görsel 2.14.

Václav Cigler, 1970-75 Büyük parça: Y: 48 G: 48 D:9 cm, Küçük parça Y:23 G:23 D: 9 cm

[325]

Bu araştırmalar Batı Almanyalı *Zero* Grubunun ışığa yaklaşımını anımsatır. *Zero* Grubu 1966 yılında Eindhoven'da *KunstLichtKunst* “Yapay Işık Sanatı” isimli bir sergi açar. Bu serginin odak noktası yapay ışığın kullanımıdır; *Heinz Mack, Otto Piene* ve *Günther Uecker*, birlikte “ışık odası”nı oluştururlar [326]. Arazi sanatı ve optik sanatın oluşumunun izlenebildiği bu geçiş döneminde *Zero* Grubu zamansız başyapıtlar üretmiştir (Görsel 2.15.).



Görsel 2.15.

Zero Group: Günther Uecker, Heinz Mack ve Otto Piene.

[327]

1960'lı yılların sanat ortamında *Zero* grubunun görüşlerine paralel çalışan, örneğin sessizliğin müziğini yapan *John Cage* ve *The Void* isimli sergisini daha onlarla tanışmadan önce açan *Yves Klein* gibi sanatçılar mevcuttur. Tıpkı bunun gibi *Václav Cigler*'in ışığı arayışı da bu dönemlere rastlamaktadır.

ZERO grubunun kurucu sanatçılarından *Heinz Mack*, ışığı yeniden keşfedebilmek için ışığın en yoğun olduğu bölgeye gider. Sahra Çölü'ne gider ve orada ışığın izini sürer; ışığın uzamı doldurduğu bu alan ona ışıkla ilgili yeni ufuklar açar. *Heinz Mack*, ışığın yepyeni bir yönünü keşfetme yoluna giderken kendine şu soruyu sorar: "Büyük zekâ eseri yeni buluşlara dayanan, teknoloji yüklü bu yeniçağın özünü sanatsal olarak ifade edebilmek için, sanatın geleneksel malzemesi yeterli olabilir mi?" [328]. Bu soruya yanıt ararken "ışığı" bir sanatsal ifade aracı olarak kullanır. *Heinz Mack*, ışığın yepyeni bir yönünü keşfettiğini söyler ve şöyle devam eder: "Işığın maddeyi maddesizleştirme (maddeyi soyutlaması) ve yer çekimini 'hafifletme' (görelileştirme) özelliğini keşfetmiştim(...) Işık, maddenin somut kısmı ve dış yüzeyini bir elbise gibi saran 'auradır', onu aydınlatarak maddesellikten uzaklaştırır. Işığın yayılması, şanslı bir anımızda bilincimizdeki çatışma dolu dramı diyalektik anlamda ortadan kaldırabilir." [329].

Heinz Mack Sahra Çölü'nde gerçekleştirdiği Projede ışık ve uzamın yeni hayaletlerini oluşturur. Işığı böylesi güçlü yansıtan Sahra Çölü'nde, neredeyse sonsuza giden uzamsal bu mekânda biçimin görünür olabilmesi için neye ihtiyacı vardır? "Böylesi uzamlarda, berrak ışık ve tam sessizlik sonsuza kadar uzanıyor. Uzam duygusallığını, atmosferini, saydamlığını ışıktan alıyor. Işık, uzamın bütün yükünü boşaltıyor. Sessizlik uzamı ağırlaştırıyor; uzam sessizlikle işitilir hale geliyor. Böyle bir uzamda duygularımızın nihayet uyum içinde olduğunu hissediyoruz." [330]. Bu proje, temelinde çölde yapay bir 'bahçe' fikrinin hayata geçmesiydi; ışığı, titreşime sokma fikri, çölde titreşen bir ışık sütunu önerisiydi [331]. Mack, oluşturduğu istasyonlarda ışığı yansıtabilecek, onu içine alarak çoğaltabilecek ve onu yansıtacak istasyonlar kurar. Proje; ışık sütunları, ayna duvar, kum rölyefleri, ışık rölyefleri, ışık anıtları, yapay güneşler ve bunun gibi istasyonlardan oluşur. Güneşin ve izleyicinin durmadan değişen konumlarına göre rölyeflerin ışık-gölge yapısını keşfe çıkar; ışık düzleminin özelliklerinin peşinden gider [322]. Işık daima karanlıkla birlikte kullanılırken *Heinz Mack*'ın ışıkla yarışan ve daha aydınlığı arayan yaklaşımı onu diğer sanatçılardan farklı kılar. Işığın tanrısallık ifadesi olduğundan bu denli bahsettikten sonra bu proje sanatçının Tanrı'yı arayışı veya onunla olan ilişkisi olarak değerlendirilebilir. Savaşın insafsız ve acımasızlığına tanıklık edenler bunca vahşet olup biterken Tanrı'nın varlığını sorgularlar. Tam da savaş sonrası döneme denk gelen, üstelik inançlı olmadığından bahseden *Heinz Mack* için "yeni dünyanın inşası" sırasında Tanrı'nın temsili olan ışığın kaynağını arayışı veya onu sorgulayışı tesadüf değildir. Işığa yaklaşımlarının ışığı çoğaltacak nitelikler taşıması bir konuya daha işaret eder; savaş sırasında yaşanan karartmalar, bombalama sırasındaki ışık yasağı ve tüm yasak-

lara bir başkaldırı olarak da nitelendirilebilir [333].

Hans Kotter'in *"Almost"* plakalı taşınabilir bir römorkun üzerinde sergilediği ev, çatısında aynaların çoğalttığı ışıkların etkisini daha da kuvvetlendirir (Görsel 2.16.). Bu eser, bellek, verilen sözler ve temennileri ifade eder; römorkta tünemiş kırılgan bir cam yapı içerisinde aynaların, camın ve yarı saydamlığın yansıması farklı görsel illüzyon oluşturur [335].



Görsel 2.16.

Hans Kotter, Home Sweet Home, 2012, römork üzerinde cam ev, metal, ayna, pleksiglas, LED. 220x140x 230 cm + römork. *Osthaus* Müzesi.

[334]

ZERO'nun kurucularından *Otto Piene*, anıtsal eserlerinden *Das Geleucht*'ta ışığı anlatımın taşıyıcısı haline getirir. *Piene*, eski bir maden ocağı kalıntıları üzerine 28 metre yüksekliğinde maden lambası formunda bir heykel diker; ışığı 8 bin metrekarelik alana yayılan bu eser, geceleri tüm araziyi kırmızıya boyar. Eser, bu kömür ocağından çıkarılan kırmızı kor kömürlere ve oksijenin azalıp gazın fazlalaştığını aleviyle haber veren madencinin en iyi dostu *Davy* lambasına gönderme yapar [336].

Mehmet Aksoy'un "Çekicin Rüzgârındaki Ezotetik İllüzyonlar" başlıklı kişisel sergisinde şamanların taşıdığı enerji ve doğaya yakınlığı üzerinden ışığı kullanış biçimini dikkat çekicidir. "Parmaklarımdan ışık akıyor, formları ışıkla boyu-

yorum" [337]. Kütleyi değil ışığı yonttuğunu belirten Mehmet Aksoy'un "heykeltıraşın murcunun ışıktan olduğunu" belirten ifadeleri ışığın kendisi için önemini anlatır. Resimdeki ışığın değişmediğini ancak heykeldeki ışığın değiştiğini niteleyen sanatçı, resimlerinde ise fosforlu boya kullanarak ışığı resme bir imge olarak dâhil eder ve karanlığın hayaletlerini oluşturur (Görsel 2.17.).



Görsel 2.17.

Mehmet Aksoy,
'Çekicin Rüzgârındaki Ezotetik İllüzyonlar' Sergisi, 2017
Anna Laudel Contemporary İstanbul.

[338]

Video sanatının öncülerinden ve arte povera (yoksul sanat) grubuna mensup kabul edilen 1932 doğumlu Güney Koreli sanatçı *Nam June Paik* ise ışığa daha farklı yaklaşır. Işıkla ilgili deneylerine katot ışık tüpüyle başlar ve karmaşık video heykelleri oluşturur; hümanist umutları teknoloji yoluyla toplumsal değişimin hizmetine sunmayı araştırır [339] (Görsel 2.18.).

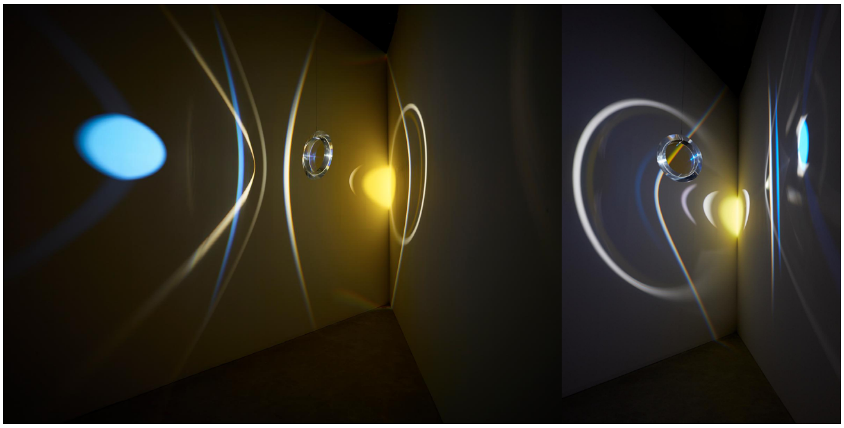


Görsel 2.18.

Nam June Paik, One Candle 1988 tripod üzerinde mum, zoom lensli kamera ve tripod, sinyal dönüştürücü, transformatör, monitör, yedi adet 3-borulu projektör.

[340]

Amacının, görünür ışığın tam spektrumuna dayalı yeni bir renk teorisi formüle etmek olduğunu belirten, 1967 doğumlu *Olafur Eliasson*'un eserlerinde de ışık oyunlarına rastlanır. Farklı açılardan izlendiğinde renk ve ışık değişikliklerinin görüldüğü eserlerinde çoğunlukla doğal veya yapay ışığın malzeme üzerindeki yansıtma özelliğini kullanır. Sanatçı *Your museum primer* adlı eserini "boşluğu ayartan" ve "ışık bükücü" olarak nitelendirir (Görsel 2.19.).



Görsel 2.19.

Olafur Eliasson, Your museum primer, 2014.

[341]

1941 doğumlu *Bruce Nauman*'ın neon malzemeyle oluşturduğu eserlerde, ışığı tipografik ve figüratif biçimleri manipüle etmede kullandığını görürüz. Neon ışığını kullanan çoğu sanatçının sözcük oyunlarıyla eserler yarattığına şahit oluruz.

Işığın sanatsal anlamda yoğun olarak kullanıldığı oldukça fazla miktarda kalıcı esere sahip olan, 1946 doğumlu koleksiyoner *Robert Simon*'un biriktirdiği eserler *Kunstmuseum Celle*'de sergilenmektedir (Görsel 2.20.). Koleksiyoncunun bilimsel kriterlerden bağımsız, kendi sanat anlayışıyla biriktirdiği eserlerin sanatçıları arasında *Otto Piene* (d. 1928), *Timm Ulrichs* (d. 1940), *Brigitte Kowanz* (d. 1957), *Jan van Munster* (d. 1939), *Ursula Molitor & Vladimír Kuzmin* (d. 1947 ve d. 1943), *Vollrad Kutscher* (d. 1945) gibi ışığı ustaca



Görsel 2.20.

Timm Ulrichs, Death-Eat, 1965-1974, Teknik/malzeme: Mavi neon ışık yazı, sözcük oyunu, death (ölüm) ve eat (yemek) yazıları yanıp söner.

[342]

kullanan birçok çağdaş sanatçı vardır [343]. Işığa adanmış bir diğer müze ise Belçika'daki *Muze'um Licht & Landschap*'tir. Belçikalı mimar *Marc van Schuylenbergh* tarafından tasarlanmış minimalizm özellikleri taşıyan müze binası, otuz metre boyuyla adeta anıtsal bir ışık üreticisidir; çatıdaki bir yarık aracılığıyla ışık gün boyu iç mekândaki beyaz duvarlarda sürekli değişen çizgiler oluşturarak binayı dolaşır. Müze içerisindeki eserler ise çoğu zaman binanın atmosferinden ilham alan enstalasyonlardan oluşur. Mekânın atmosferinden faydalanan bir diğer sanatçı *Daniel Buren*, 2014 yılında *BALTIC* çağdaş sanat merkezi *Gateshead*'e yaptığı müdahalede binanın batı cephesindeki tüm pencereleri yedi farklı renge boyar; mekânı ziyaretçilerin günün saatine ve dışarıdan gelen ışığın yoğunluğuna göre farklı bir deneyim kazanması için interaktif bir esere dönüştürür [345].

Anne Petters 2011 tarihli eserinde xenon ışığı ve doğal ışığın yardımıyla akan su üzerinde ışığın kırılışını yakalar. Sanatçıya göre bu eser "evcil bir gökkuşağıdır"; o kaybettiği anıların kalıntılarını toplar ve onları yeniden yaratır; mekânsal bir

deneyim aracılığıyla izleyiciye aktarır [346] (Görsel 2.21.).



Görsel 2.21.

Anne Petters (2011) *Beauty II.* Yerleştirme. Malzeme: Su, xenon ışığı, karanlık oda.

[347]

Kaynaklar

[318] http://3.bp.blogspot.com/K6v6fhkYRIU/WLdDS5fGK7I/AAAAAAAADCA/LL-NOQSTmQ-02h7MLcFk2lmYE688lK5q9ACK4B/s1600/Linda%2BDarnell.jpg (Erişim Tarihi: 10.04.2017)

[319] R. Arnheim (1974) Art and Visual Perception, USA: University of California Press. s.59

[320] Gürsel B. (2009) Bauhaus'un Fotoğraf Sanatına Etkisi. Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı (2009) İstanbul: İletişim Yayınları, s. 445.

[321] Gürsel, 2009, a.g.k., 446.

[322] http://www.deborahkuschner.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=205 (Erişim tarihi: 21.03.2017)

[323] Ş. K. Yuvarlak (2014) Alternatif Fotoğraf Üretim Yöntemleri Bağlamında Fotogram. Sanatta Yeterlik Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Plastik Sanatlar Anasanat Dalı. s. 76.

[324] S. K. Frantz (2005) Czech Glass 1945-1980 Design in an Age of Adversity. (Ed. H. Ricke), Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers, s. 128.

[325] Frantz, 2005, a.g.k., s. 153

[326] T. Zell. (2015) Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi. ZERO Geleceğe Geri Sayım. İstanbul, s. 51

[327] Multimedia Art Museum Moscow: http://www.mamm-mdf.ru/upload/iblock/1b6/1b6d02810e1b39b9277d799804f667fe.jpg (Erişim Tarihi: 19.03.2017)

[328] Rosenthal ve Madra, 2016, a.g.k., 43.

[329] Rosenthal ve Madra, 2016, a.g.k., 43.

[330] Rosenthal ve Madra, 2016, a.g.k., 124.

[331] H. Mack, (2015), Sabancı Üniversitesi Sakıp Sabancı Müzesi. ZERO Geleceğe Geri Sayım. İstanbul, s. 54.

[332] H. Mack, 2015, a.g.k., 57; 58.

[333] A. K. Schilling, (2016) Işıkla Sanat Yapanlar Otto Piene ve Hans Kotter. Artam Global Art & Design Magazine (12) s. 105.

[334] http://www.designboom.com/art/hans-kotter-home-sweet-home/ (Erişim Tarihi: 19.03.2017)

[335] http://www.designboom.com/art/hans-kotter-home-sweet-home/

[336] Schilling, 2016, a.g.k.,106

[337] M. Aksoy (2012).50. Yıl Mehmet Aksoy, Zamanın ve Mekânın Suretleri. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları. s. 119

[338] Fatma Çiftçi kişisel fotoğraf arşivi

[339] Green, J. Ronald. At the Crossroad: Paik's Electronic Superhighway. Afterimage. Summer96, Vol. 23 Sayı: 6, s17. s4. 7 Black and White Photographs.

[340] Frankfurt Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu: http://mmk-frankfurt.de/en/the-collection/werkdetailseite/?werk=1989%2F6 (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

[341] http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108815/your-museum-primer#slideshow (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

[342] http://kunst.celle.de/Sammlung/Lichtkunst (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

[343] http://kunst.celle.de/Sammlung/Lichtkunst (Erişim tarihi: 05.04.2017)

[344] U. M. Klotz. (2015a). Aurora Borealis: In-situ Light Installation. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (1). s. 32

[345] …. (2014). Daniel Buren. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (2). s. 44

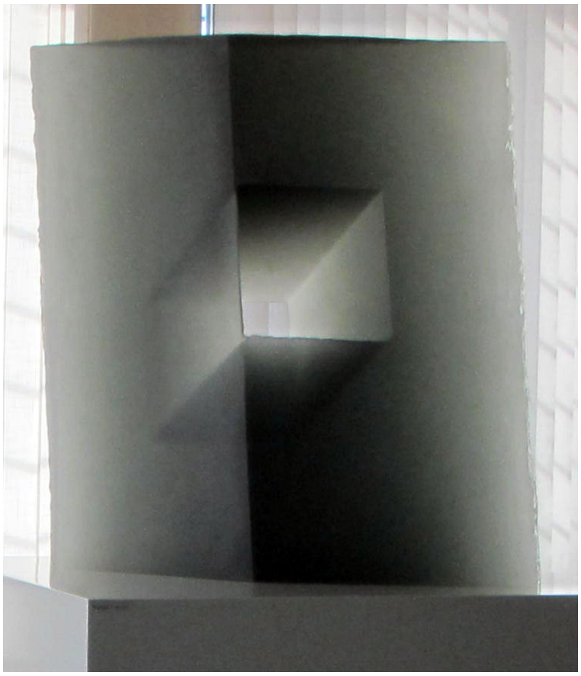
[346] http://www.annepetters.com/beauty-ii.html (Erişim tarihi: 16.04.2017)

[347] http://www.annepetters.com/beauty-ii.html (Erişim tarihi: 16.04.2017)

Camda Işığın Ele Alınışı

Cam malzemesi, bulunduğu mekânın ışığını emerek, ışığı kendisinin bir parçası haline getirir. Galeri duvarlarının beyaz olması, camın içine alacağı ışığı ona yansıtmada iyi bir araçtır. Cam, belki gri rengin parlayabileceği tek malzemedir. Cam, fiziksel özellikleri gereği bütün renkleri ışığı da içine alarak transparan gösterme yeteneğine sahip, duru bir malzemedir. Bazı sanatçılar, ışığın camın içerisinde dolaşması özeliğini kullanarak, onu içeri davet eden kompozisyonlarla eserler üretmişlerdir *(Brychtová & Libenský)*. Heykel disiplininden gelen bu sanatçılar, ışık-boşlukla form oluşturma geleneğini bu malzemeye taşımışlardır. Işığı kullanmanın tekniğini adeta normlara oturtmuş, camda ışığı görünür kılan sanatçılardan *Libenský* ve *Brychtová* bu alanda öncü sanatçılardandır (Görsel 4.7.). Üçboyutlu biçimin kazandığı uzam genellikle ışıkla birlikte düşünülmektedir. Biçimin uzamı, kendi içerisine davet ettiği ışık ile değişir, şeffaf olmayan malzemeler kullanıldığında biçimde boşluklar oluşturularak, ışığın bu alanlardan biçime nefes aldırması beklenir.

Cam malzemesi ışığı bu denli taşıyabilmesinden ötürü parlaktır ve dekoratif özelliği baskındır; bu nedenle küçük boyutlarda bir eser üretildiğinde çok çabuk "biblo" niteliği kazanmakta, hatta *kitsch*e yaklaşan nitelik kazanmaktadır.



Görsel 4.7.

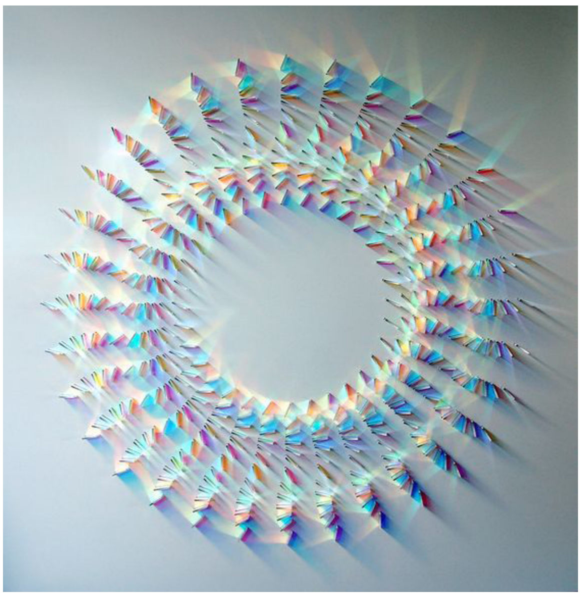
Jaroslava Brychtová ve Stanislav Libenský, kalıpla biçimlendirme

[348]

Belki bu niteliğinden dolayı uzun süre dekoratif sanatlar adı altında değerlendirilmiştir. Cam malzemesi, dekoratif olma özelliği sayesinde, hüzünlü bir konunun anlatımında kontrastı yüksek biçim oluşturabilme avantajını da barındırır; hüzünlü bir konuya biçimsel olarak dekoratif niteliği yüksek bir renk ve parlak bir yüzeyin katılımı, kontrastı daha da kuvvetlendirir.

Yalnızca biçimle ilgilenip cam yüzeyini bir tuval gibi kullanan sanatçılar, matlık ve şeffaflığı bu şekilde ele almazlar. Bu unsurları temel öğe olarak ele alır ve biçime verdiği kontrastlarla ilgilenirler. Bu da cama resimsel bir bakış açısıyla bakılmasından kaynaklanır. *Duchamp* konuyla ilgili "…camın şeffaflığı önemlidir çünkü resmin sahip olduğu rahatsız edici arka plan hissi yerine derinlik etkisi verir." ifadesini kullanmıştır [349]. Cam malzemesi, bir yüzey gibi algılanamayacak kadar fazla özelliğe sahiptir ve biçime derin anlamlar yükler.

Kimyasal bileşiminde altın (Au) ihtiva eden "iridesan etkili camlar" hem ışık hem de renk yansımalarını en iyi taşıyan malzemelerden biridir. Bu malzemeyi kullanmak camda rengin direkt olarak ışıkla birlikte ele alınmasına olanak tanır. Işıkla ilgilenen sanatçılar için dikroik camın mükemmel bir malzeme olduğunu söyleyen sanatçı *Chris Wood* [350], enstalasyonlarında iridesan etkili camları, doğal ışığın geliş biçimine göre yerleştirir ve eserlerinde ışığın yön değiştirmesiyle camdaki yansımaların farklılaştığı gözlenir. Sabah güneşi ve akşam güneşinin eser üzerine yansıma açısındaki farklılık, eserin izlenmesinde kinetik bir etki oluşturur (Görsel 4.8.).



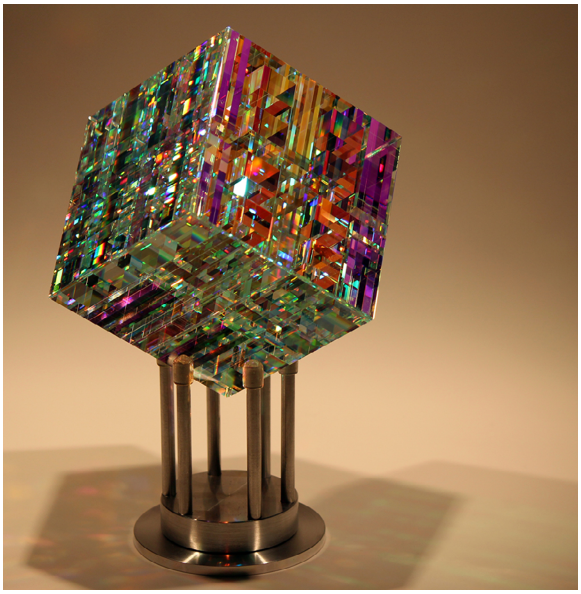
Görsel 4.8.

Chris Wood, 2011, *Spyra,* 140x140 cm, yerleştirme. Malzeme: dikroik cam ve alüminyum

[351]

Schumann, sanatçının görevinin, insanların karanlık kalplerine ışık götürmek olduğunu söyler [352]. Camın ışığı emmesi, yansıtması ve kırması özelliği ışığı pek çok yönden değiştirebilen bir malzeme olduğunu düşündürür [353]. Heykellerinde camı kullanan sanatçılardan *Jack Storms*'un kütleleri renk ve ışığı adeta içerisine hapseder (Görsel 4.9.).

Örneğin 2015-2016'da Portekiz'de *Galeria Millennium*'da



Görsel 4.9.

Jack Storms, *Chroma Cube*, iki farklı ölçüde üretilmiştir: 4 x 8 inç ve 6,5 x 10,5 inç

[354]

Francesca Giubilei'nin küratörlüğünde düzenlenen *Within Light / Inside Glass* sergisi yalnız ışığı vurgulayan ve sanata dönüştüren, bunu yaparken camın yansıma ve kırma özellikleriyle ışık ve cam arasındaki karşılıklı farkları keşfe çıkan 15 sanatçının ilginç deneysel eserlerinden oluşur [355] (Görsel 4.10.).



Görsel 4.10.

Richard Meitner, 2014, *In other Words*.

[356]

UNESCO'nun 2015 yılını Uluslararası Işık Yılı ve Işık Tabanlı Teknolojiler Olarak belirlemesi sonucu Avrupa'nın birçok kentinde ışık temalı sergiler düzenlenir. Bu sergilerden birine destek veren kurumlardan biri olan *VICARTE - Vidro e Cerâmica para as Artes** , 2009 yılından bu yana *Master in Glass Art and Science* programıyla cam sanatı ve bilimi konusunda yüksek lisans eğitimi veren kurumlardan biridir (Lizbon) [357].

Dipnotlar

*Seramik ve Cam Sanatı

Kaynaklar

[348] Mustafa Ağatekin, fotoğraf arşivi.

[349] A. Müller-Alsbach, H. Stahlhut ve H. Szeemann (2002).Marcel Duchamp. Museum Jean Tinguely Basel.Ostfildern-Ruit Germany, s. 76.

[350] U. M. Klotz, (2016e) Chris Wood: Blue Against The Blues. Neues Glas - New Glass: Art and Architecture. (1). s. 27

[351] https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/dc/0a/66/dc0a6660328cce6d3079cef-832fdf819.jpg (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

[352] Kandinsky, 1914, a.g.k., 29.

[353] ... , (2015). "Within Light / Inside Glass". Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (4). a.g.k., 31

[354] Kaynak: http://www.aurorasculpture.com/plasma/image13.htm (Erişim Tarihi: 01.05.2017)

[355] ... , 2015, a.g.k., 50

[456] New Glass – Neues Glass : Art & Architecture, 2015 (4) s. 50.

[357] http://www.vicarte.org/about.html (Erişim tarihi: 01.05.2017)

✻

Camda Işık ve Anlatım İlişkisi

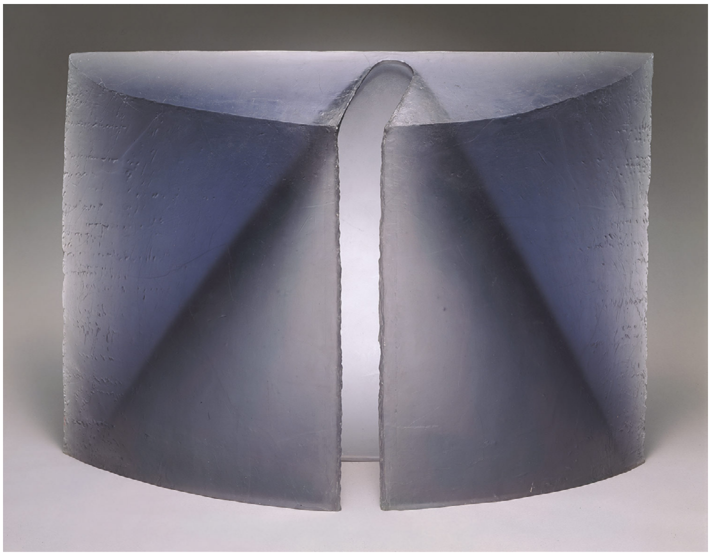
Cam, tarihsel belleklerde elmas ve yakut gibi değerli taşların ışıltısını ve parlaklığını taklit etmek niyetiyle ve çoğunlukla yüksek statünün dekoratif nesneleri olarak hayata katılmıştır. "Camın sadece doğal ve yakın zamanda anlaşılan yansıtma ve saydamlık nitelikleriyle onu Tanrı'nın kendi parlaklığının metaforu yapmaktadır."[358].

Işık her zaman camdaki detayların daha net algılanmasına olanak tanır. Işığın yokluğunda etraftaki renklerin algılanamamasında olduğu gibi ışığın camdaki yokluğunda renklerin daha yoğunlaşarak karanlığa yaklaşması ve detayların kaybolması söz konusudur.

Cam, dokusundaki şeffaflık nedeniyle daima uzama karşı bir tutum gösterir. Camı parlatarak ışığa daha duyarlı yüzeyler oluşturmak, camın transparanlığını daha da arttıracağından, biçimin uzamında bir kayboluşa yol açar. Bu nedenle cam malzemesi kullanıldığında eğer objenin görkemli görünmesi isteniyorsa renkte şeffaflığı daha az taşıyan bir renk seçilir veya camın kalınlığı kasten arttırılır.

Işığı eserlerinde temel öğe olarak kullanan sanatçılardan *Jaroslava Brychtová* ve *Stanislav Libenský*'nin eserleri (Görsel 4.11) camda ışık ve anlatım ilişkisinin en önemli örneklerin-

den birini oluşturur. "*Libenský* ışığı heykellerinin içinde tutma yollarını yüzeyde yaptığı negatif-pozitif rölyeflerle sanki içinde gezinilen bir labirente dönüştürmüştür. Bazen de heykellerde oluşturduğu geniş düzgün yüzeylerle ışığın sanki uzaysal mekânda eriyip kaybolma hissini doğuracak etkiler sunmuştur."[359].



Görsel 4.11.

Brychtová ve Libenský, Vestment II

[360]

Cam ne kadar şeffaf kullanılırsa boyutta o kadar azalma, anlamda o kadar hafiflik duygusu yaratır. Işıkla birleştiği alanlarda cam hafifler, çünkü şeffaflaşır ve uzamında bir kayıp yaşanır; ışığın zayıfladığı alanda cam daha koyu görünür, yere basar ve uzamı kuvvetlenir.

Camın ince olması dolayısıyla şeffaflığı taşıması onun kırılgan olma özelliğinin biçimsel olarak anlatımda kuvvetlendirmesine yol açar. Işığın yoğun olduğu alanlarda cam daha kırılgan olarak algılanır. Camın kırılgan olma özelliği onu bazen eserin öznesi haline getirir. Biçimsel olarak anlama fazla katılmadığında dahi kavramsal olarak kırılganlık unsuru, anlatımda en baskın öğelerden biridir.

Rengin ışıkla birlikte ele alındığı tekniklerden plazma ve neon sanatında, cam tüpler biçimlendirildikten sonra içleri gazla doldurulur. Renk verici özellik camın kendisinde olabildiği gibi, gazın kendisi de renk verme özelliğine sahip olabilmektedir. Bu malzeme ile ışıkla birlikte renk konusu ele alındığında çizgisel biçimlerin çok kuvvetli renklerin taşıyıcısı olduğu eserler üretildiği gözlenir. Plazma doldurulan camların ise biçimsel olarak bilimsel deney veya bilim kurgunun fantastik niteliklerini taşıdığı görülür. Işık yüklü rengin içeride serbest şekilde dolaşması, parmağınızı değdirdiğinizde tüm plazmanın parmağınıza doğru toplanması onu büyülü bir interaktif deneyim haline getirir. Bu tekniği yıllardır kullanan sanatçılardan *Ed Kirshner*, heykellerine *Aurora Sculptures* adını verir; gerçekten de teknik olarak Aurora, doğal plazmadır*. (Görsel 4.12) Camın belli belirsiz şeffaf sınırları nedeniyle plazma kendi başına form, biçim ve ışığın aynı anda hareket ettiği dinamik bir alan ortaya çıkarır. Bu haliyle plazma, camdan bağımsız kendi halinde serbestçe dolaşan ışığın ta kendisi olarak anlatımda camın önüne geçer; cam yalnızca onun içerisinde dolaştığı bir beden, kılıf veya kabuk görevi görür.



Görsel 4.12.

Ed Kirshner, "Dewar Grande" Pyrex Tubing, Xe, 60x8x8

[361]

Dipnotlar

* Plazma hakknda detaylı bilgiyi bu kitabın Işık Bölümünde bulabilirsiniz.

Kaynaklar

[357] http://www.vicarte.org/about.html (Erişim tarihi: 01.05.2017)

[358] M. D. Lynn (2004). American Studia Glass. USA: Hudson Hills Press LLC. s.11

[359] M. Ağatekin, (2008) Cam Sanatında Işık Etkileri ve Stanislav Libenský'nin Çalışmaları, Anadolu Sanat, 19, s. 8

[360] http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1999.91.jpg (Erişim Tarihi: 01.05.2017)

[361] http://www.aurorasculpture.com/plasma/image13.htm (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

Doku

"Doğadaki tüm nesnelerin ve varlıkların görme, dokunma duyularıyla kavranabilen, içyapılarının işlevsel özelliklerini dışa vuran yüzeysel etkilerine 'doku' (tekstür) denir." [362]. Tüm canlı ve cansız varlıkları oluşturan atom bileşenleri, o varlığın dokusunu dışa yansıtır. Bu nedenle organik veya inorganik olsun, var olan her şeyin bir dokusu vardır. Tüm dokular dokunularak edinilen deneyimler sonucu algılanır. Orhan Hançerlioğlu, görsel dokuların duyumsanması, tanınması, nitelenmesi ve hazza dönüşmesini algılayan kişinin görsel bellek hacmiyle ilişkilendirir [363].

Gerçek dokular; doğanın yarattığı organik ve inorganik dokular, insanın yarattığı gerçek dokular olarak; görsel dokuları doğanın yarattığı ve insanın yarattığı görsel dokular olarak sınıflandırılırken dinamik dokular doğanın yarattığı ve insanın yarattığı dinamik dokular olarak ve değişken dokular doğanın yarattığı ve insanın yarattığı değişken dokular olarak sınıflandırılır [364]. Doğal dokular zamana ve dış etkenlere bağlı olarak değişime uğrarlar. Örneğin doğa koşulları nedeniyle taşların yosun tutması taşlara yeni bir doğal doku kazandırır.

Optik doku, yüzeyin optik hareket kazanmasına sebep olan doku çeşididir. Vaserely'nin oluşturduğu "kinetik tablolar" hacim ve boşluğu kullanarak resim düzlemini yeniden yorumlar. Farklı renklerde iki aynı birimin eşit aralıklarla yan yana gelmesi yüzeye optik hareket kazandırır (Görsel 2.22.). Plastik malzemelerle dokuyu izleyiciye aktarma olanağı da avantajlıdır.



Görsel 2.22.

Victor Vaserely, Tophanei Amire Sergisi, 2017

[364]

Dile aktarılmış birçok söz öbeği toplumun yaşayışı ve kültüründen ileri gelir; doku kelimesi dilimizde “kent dokusu” veya “kültürel doku” gibi biçimlerde kullanılır. Kentin kimliğini ve imgesini oluşturan organik ve inorganik yerleşim dokuları incelenerek “kentin doku analizi” yapılır [366].

Kaynaklar

[362] T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (2007). MEGEP, Grafik Fotoğraf, Doku. Ankara, s. 3.

[363] O. Hançerlioğlu (1993) Psikoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 126,130.

[364] E.Ağatekin (2002) Artistik Seramik Biçimlendirmede Doku (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

[365] Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi

[366] E. Köseoğlu (2011) Kent Mekânına İlişkin Kuramsal Bakışlar: Rob Krier, Christopher Alexander ve Bill Hillier. İdealkent,(5) s. 122.

*

Dokunun Diyalog Biçimi

Dokunun bulanık görüntüsü ve güçlü zıtlıklardan yoksun oluşu nesneleri uzak gösterir; dokunun keskin ve güçlü zıtlıklara sahip olması ise objenin öne çıkmasını sağlayarak dokunun uzamı tanımlamadaki işlevini anlatır [367]. Bu bilgi her ne kadar resim yüzeyindeki anlatım biçiminde etkin olarak kullanılsa da üç boyutlu bir objede de buna benzer bir işleyiş vardır. Eserin taşıdığı doku, izleyicinin ona hangi mesafeden bakacağını belirler. Dokunun detaylı olması, izleyiciyi esere daha da yaklaştırır, daha detaylı bakması için onu içine davet eder. Dokunun güçlü zıtlıklara sahip olmadığı yüzeyde izleyici kütleye veya forma davet edilir. Doku, anlatım biçimi olarak kullanıldığında forma şiirsel bir ifade katar; ışığın girdiği veya giremediği bu alanlar insanın hayat deneyiminde ilişkilendirdiği duygusal tepkilere karşılık gelirler. Sivri dokuların veya yumuşak dokuların insanda uyandırdığı psikolojik etkiler, eserle kurulan bağın bir aracı haline gelir.

Uçsuz bucaksız manzaralara bakıldığında uzaktaki biçimlerin detaylarında kayıp olduğu gözle görünür. Yakındaki nesnelerin dokuları daha net algılanırken uzaktaki nesnelerin dokusu daha zayıf algılanır. Bu nedenle detayların oldukça fazla olduğu eserlerde bir yakınlık duygusu da oluşur.

Doku, tasarımda işlevsel bir öğe olarak hayatımıza katılır. Dokulu bir su bardağını elle kavramak daha kolaydır. Dokusu olan bir objeye daha kolay hâkim oluruz. Sanat eserinde kullanılan dokuda ise yaratılan dokunun ışıkla olan birlikteliği esere plastik değerini katar. Esere dokunulamadığına göre eserdeki dokuların izleyici tarafından gözle algılanabilmesi beklenmektedir. Öyleyse dokuyu eserinde kullanan sanatçı oluşturduğu doku vasıtasıyla yumuşak-sert, ıslak-kuru gibi hisleri dokunmaksızın göze aktarabilmeyi hedefler. Belçikalı sanatçı Woulter Bolangier'in doğal ışığın konumuna göre oluşturduğu enstalasyonuna, besteci György Sandor Ligeti "mikrotonal dokular" ile esere katkıda bulunurken [368] müziğin yanı sıra resim de de bu tarz örnekler görülmektedir. Örneğin; Kandinsky'nin görsel olarak renk ve dokuları seslerle ilişkilendirdiği deneysel çalışmaları bulunur [369].

Doğada yaşayan canlılar dokularını kimi zaman kendilerini avlamaya çalışan diğer canlılardan kaçmak için ustaca kullanırlar. Öyleyse bir sanat eserinin taşıdığı doku, mekânla olan ilişkisinde nasıl bir diyaloğa girer? Eserin dokusu izleyicisinin ona yaklaşmasını mı sağlar, yoksa mekânda kaybolarak izleyiciden gizlenme eğiliminde midir? Doku, izleyiciye eseri izlerken nerede durması gerektiğini söyleyen etkenlerden biridir. Dokunun taşıdığı dramatik etki ve detayların izlenmesi için ona bırakılan mesafe eserin sanatçısı tarafından oluşturulur. Dokunun detaylarını daha rahat algılamak isteyen izleyici, esere yaklaşır; öyleyse dokunun eserdeki yoğunluğu, eserle diyalog içinde olan izleyiciyi esere yaklaştırdığı söylenebilir. Renkte olduğu gibi dokunun da görünürlüğü ışığın geliş biçimine bağlıdır. Özellikle Zero Akımı'nın sanatçıları beyaz zemin ile oluşturdukları rölyeflerde ışığı dokunun yardımcı öğesi konumuna getirip gölgeler ile biçim oluşturmuşlardır.

Kaynaklar

[367] O.G. Ocvirk vd., (2015) Sanatın Temelleri. (Çev: Nur Balkır Kuru, Ali Kuru), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, s. 176.

[368] U. M. Klotz. (2015a). Aurora Borealis: In-situ Light Installation. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (1). s. 32.

[369] Kandinsky W. (2015) Sanatta Ruhsallık Üzerine. Çev: G. Ekinci. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. s. 51.

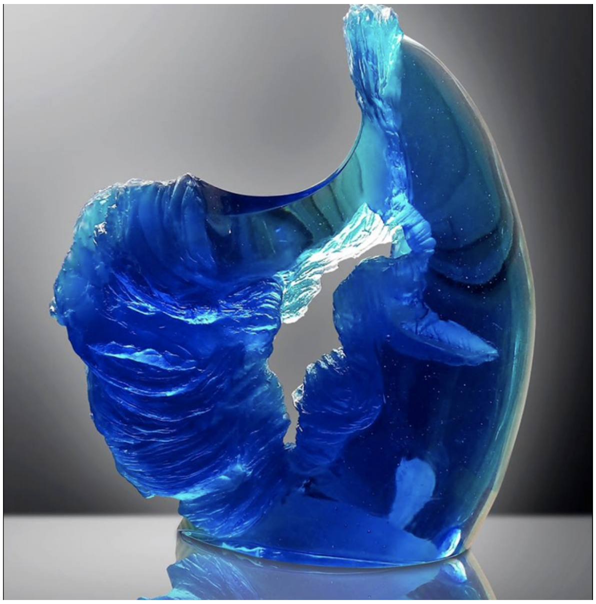
✻

Teknik Açıdan Camda Doku Üretme Olanakları

Cam malzemesinin sıcakken sıvı, soğukken katı özellikleri gösterme özelliği, camı hem soğukken hem de sıcakken şekillendirmeye olanak verir. Camda doku yaratmak hem sıcak biçimlendirme, hem soğuk biçimlendirme yöntemleriyle mümkündür.

Cam, yumuşama sıcaklığında kendi ağırlığını taşıyamaz hale gelir, şekillendirme aralığı denilen sıcaklığa ulaştığındaysa akışkanlığı artar ve tıpkı bir sıvı gibi davranarak bulunduğu kabın şeklini alır. Bu da sıcak şekillendirme yöntemlerinde doku yaratmaya olanak sağlar. Bu teknikler kalıpla cam biçimlendirme, cam üfleme ve serbest biçimlendirme, alevde çalışma ve kuma döküm tekniği olarak sıralanabilirler. Bu tekniklerde temel prensip kalıpta mevcut olan dokunun cama aktarılmasıdır. (Görsel 4.11.)'de yer alan Petr Stacho'ya ait eserde de görüldüğü gibi, dokusal yüzey oluşturmada model malzemelerinin plastik özelliklerinden de yararlanarak zengin dokulu yüzey etkileri yakalamak mümkün olabilmektedir. Sanatçıların bu anlamda dokulandırma amaçlarına yönelik olarak, yumuşak ve plastikliği yüksek model malzemelerini tercih ettikleri görülmektedir.

Alevde çalışma tekniğinde mühür yardımıyla doku yaratılabildiği gibi metal şekillendirme aletleriyle de doku yaratmak



Görsel 4.13.

Petr Stacho (2016) Waterfall, fırında biçimlendirme ve parlatma, cam, 28 kg.

[371]

mümkündür. Üfleme yöntemiyle cam şekillendirmede, cam malzemesi tamamen sıvı özellikleri gösterdiği erime sıcaklığında değildir. Şekillendirme sıcaklığındaki bu fark, kalıba üfleme yönteminde, kalıpla şekillendirme yöntemine nazaran daha az detay elde edilmesine neden olur.

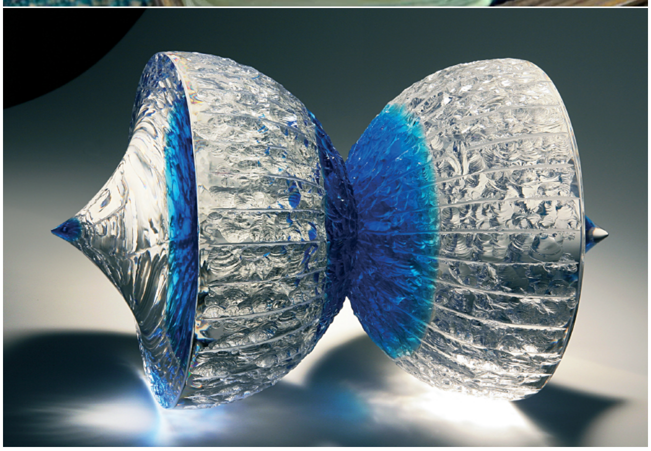
Soğuk biçimlendirme tekniklerinden ise gravür, battuto, cam koparma, kumlama, asitle aşındırma gibi teknikler camda doku üretmeye olanak sağlar. Soğuk biçimlendirme teknikleriyle yaratılan dokular kalıpla yaratılanlara nispetle daha fazla ışık taşırlar. Cam koparma ile yaratılan doku, camın kırılmasıyla meydana getirilen parçalar ışığı kırma özelliğiyle ışığı içeri davet eder. Bu kapsamda Jiři Harcuba ve Vladimír Klein'ın (Görsel 4.14. ve Görsel 4.15.) çalışmaları camda doku kullanımına ilişkin en nitelikli örnekler arasında gösterilebilir. Camı parlatmaya olanak veren soğuk biçimlendirme tekniği, kalıbın içerdiği kimyasalların camı matlaştırması sonucu oluşan dokuyu yok etmeyi sağlar ve camın parlak ve ışık alan özelliğini ön plana çıkarır.



Görsel 4.14.

Vladimír Klein, cam koparma tekniğiyle çalışırken

[372]



Görsel 4.15.

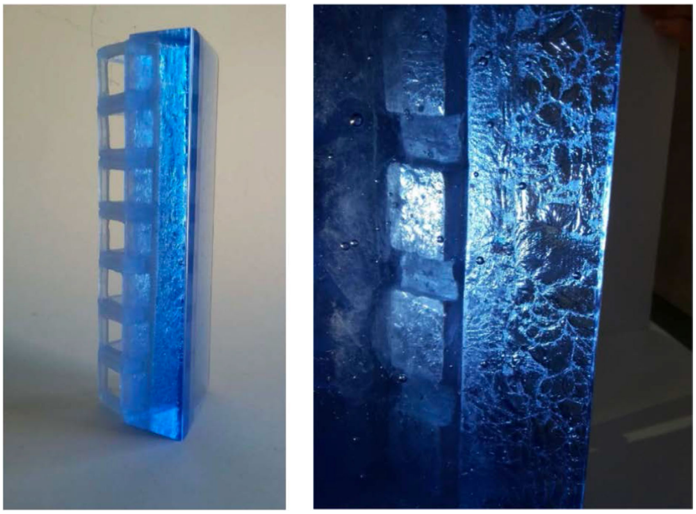
Vladimír Klein, (2008) Dvojčata / İkiz, 26 x 45 x 26 cm

[373]

Kumlama tekniği ise tam tersine camda mat alanlar oluşturmaya yaradığı gibi bazı bölümleri aşındırarak ve incelterek daha fazla ışık almasına da olanak sağlayabilir. Hangi yöntem ile doku yaratılırsa yaratılsın camda dokunun görünür olabilmesi için ışığa ihtiyaç vardır. Bu nedenle malzemeyi kullanan sanatçılar eserde dokunun izlenebileceği bir alan açarlar. Bu alanlar parlatılmış yüzeylerdir ve dokunun varlığı, ışıkla olan birlikteliğiyle vurgulanır.

Cam koparma tekniği de cam yüzeyini aşındırarak doku üretmeye olanak sağlayan tekniklerden biridir. Bu teknikte cam, kan tutkalı (boncuk tutkalı) isimli organik bir tutkal yardımıyla yüzeyden kopartılır. Tutkalın camı koparması için yüzeye tutunması gerekir, bu nedenle camın yüzeyinin kumlanması veya zımpara yardımıyla çizikler oluşturulması

gereklidir; sıcak ve nemli bir ortamda daha derin kopmalar oluşur; benmari usulü eritilen sıcak tutkal cam yüzeyine uygulanır; en az 7-8 saat sonra cam yüzeyinde kopmalar oluştuğu gözlenir [374]. Ekrem Kula'ya ait cam koparma ile yüzey dokusu oluşturulmuş form bunun örneklerinden biridir (Görsel 4.16.).

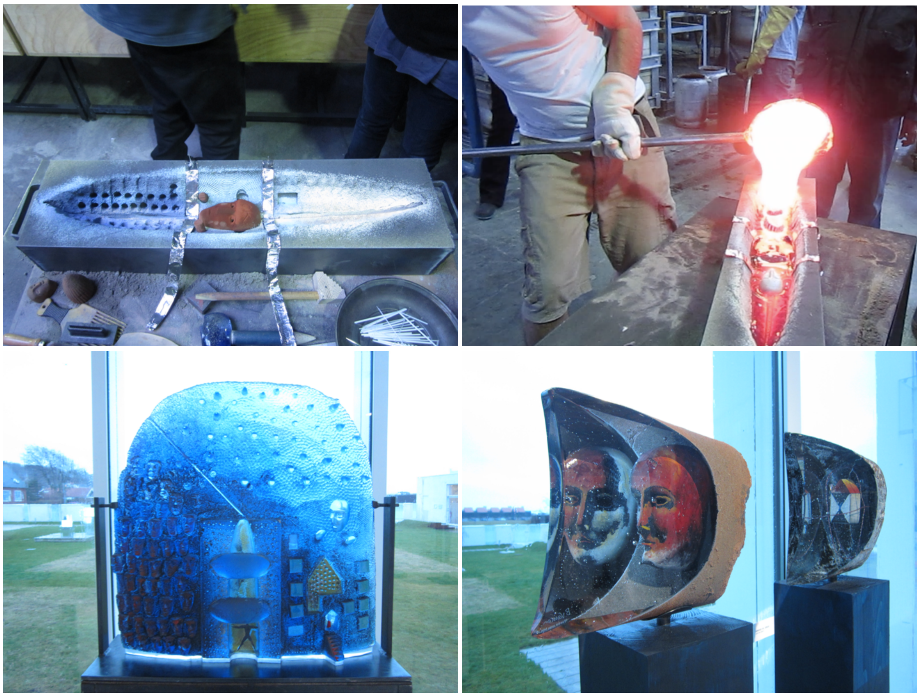


Görsel 4.16.

Ekrem Kula, 2016, Kalıpla cam şekillendirme, cam koparma tekniği

[375]

Kuma cam döküm tekniğinde cam akışkan halde kalıba dökülür, kum kalıbın tane inceliklerine göre camda doku bıraktığı izlenir. Erime sıcaklığında sıvılaşan cam, kalıpta bulunan her ince detaya ulaşır ve tüm dokuları kendine aktarır. Grafit sürüldüğünde parlak doku elde edilirken kum veya boya gibi dokulu malzemelerle camın temas etmesi malzemenin cama tutunmasını sağlar; böylece doku aktarımından ziyade gerçek doku cama tutunmuş olur. Cam sanatında kuma döküm tekniğini keşfeden İsveçli sanatçı Bertill Vallien, çalışmalarında tekniğin sunduğu zengin doku etkilerinden büyük oranda yararlanmaktadır. Sanatçının eserlerinde zengin dokusal etkilerle birleştirdiği renk ve form kombinasyonları oldukça dikkat çekmektedir (Görsel 4.17.).



Görsel 4.17.

Bertil Vallien, kuma döküm tekniği ve parlatma

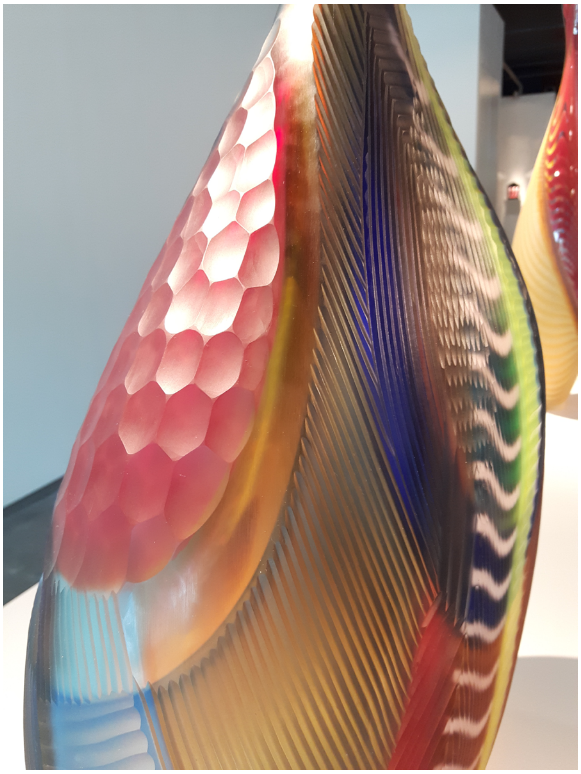
[376]

Soğuk şekillendirme tekniklerinden "gravür tekniği" camda oldukça yaygın olarak kullanılır. Genellikle şeffaf cam üzerinde uygulanır ve yüksek kontrast özelliği vardır.

Soğuk şekillendirme olanaklarını plastik şekillendirme olarak sınıflandıramasak da cam şekillendirildikten sonra mutlaka finisaj işlemine sokulmaktadır. Finisaj teknikleri cilalama, parlatma veya kimi zaman matlaştırma rötuşlarının yapıldığı aşamadır.

Bir cam eser üzerinde birden fazla doku verme tekniği kullanmak mümkün olduğu gibi "kazıma" ile katmanlar arası doku ilişkisi de kurulabilmektedir. Cam malzemesinin sınırları 20. yüzyıldan bu yana günden güne zorlanmaktadır. "Üfleme tekniğini" kullanarak detaylı ve çok birimli eserler, büyük çaplı cam eserler ve gerçekçi eserler ortaya çıkarmayı deneyen sanatçılar bu deneylerinde başarılı olmuşlardır. Üstelik büyük çaplı eserleri üfledikten sonra soğuk cam iş-

lemine sokarak, örneğin battuta tekniği ile doku yaratarak, yüzeyi "kumlama" yöntemiyle kontrastlık oluşturarak camın içerisindeki gerginliğin ne kadar ustaca giderilmiş olduğunu ispatlar nitelikte eserleriyle adeta şov yaparlar. Lino Tagliepietra dokuyu oluştururken aynen bu yolu izler. Formu üfleme yöntemiyle biçimlendirdikten sonra parlak yüzeyde mat doku oluşturmak için Görsel 4.18.'de görüldüğü gibi battuto tekniği ve gravür tekniğini kullanmıştır.



Görsel 4.18.

Lino Tagliepietra (2005) Bilbao, 35x10x6 inch, Malzeme: Cam Teknik: Üfleme, Battuto, Kazıma

[377].

Serbest üfleme ve sıcak şekillendirme tekniklerinde kullanılan gazetedeki karbondioksit camın parlamasına ve yüzeyde parlak doku oluşmasına olanak sağlar. Serbest şekillendirme tekniğinde önceden şekillendirilmiş birimler camın tavlama sıcaklığında fırında bekletilir, sonra bir maşa yardımıyla alınarak şekillendirilmekte olan sıcak cama eklenir. Bu şekilde oldukça detaylı formlar oluşturulabilmektedir. Genellikle

hayvan figürleri ile efsanevi ve masalsı figürler (ejderha) bu teknik sayesinde hayat bulur (Görsel 4.19.).



Görsel 4.19.

Jason Christian, Teknik: Sıcak şekillendirme

[378]

Kaynaklar

[370] Kaynak: http://petrstacho.com/home/gallery/glass/ (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

[371] Kaynak: https://www.camocagi.org/sites/default/files/1237806_10151764522781464_1730367874_n.jpg (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

[372] Kaynak: http://www.Vladimírklein.cz/galerie_m.html (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

[373] Esin Küçükbiçmen ile 02.Haziran.2017'de mail yolu ile yapılan görüşme.

[374] Glass Chipping Technique Applied in Glass Art. Erpa International Congress on Education, s. 977

[375] Fatma Çiftçi, fotoğraf arşivi, 2013-2014.

[376] Fatma Çiftçi, fotoğraf arşivi, 2016.

[377] Odunpazarı III. Uluslararası Sıcak Cam Festivali Sergi kataloğu, 2015, s. 18

✻

Camda Doku ve Anlatım İlişkisi

Camın, fiziksel özelliği gereği transparan bir malzeme oluşu, ona dokuyu taşırken bambaşka bir nitelik kazandırır. Cam, içerisini gösterebilen bir malzemedir, dolayısıyla cam içinde oluşturulan dokuların dışarıdan algılanmasına olanak verir. Cam malzemesinin esere kattığı donukluk duygusu, izleyiciyi nesneyi boşluklarıyla kavramaya yönelten bir duyuma götürür. Camın optik özelliğini kullanan sanatçı, dokuyu büyüterek veya küçülterek izleyicide dokuyu izleyebileceği yeni bir perspektif oluşturur.

Cam, saydamken sıcak ve davetkâr, matken soğuk ve uzaklaştıran bir anlam taşır. Matken daha bir yere basar, ağırlığını izleyiciye hissettirir, şeffafken olduğu gibi her an uçup gidebilecek kırılgan bir karakter taşımaz. Onunla keskin hatlar yaratan sanatçı, kırılganlığına gönderme yapmaktan çok yaralayıcı ve keskin olma özelliğini ön plana çıkarır.

Cam nesnesi boşluklarıyla birlikte kavranır, eserdeki donukluk duygusunun oluşturduğu duyumla birleşir; bunu yalnızca 'cam' olduğu için başarır, bu konuda doğuştan yeteneklidir. Cam, biçimsel özelliği gereği figüratif çalışıldığında, zamanı dondurmuşçasına etki verir. Bu nedenle Dean Allison'un bu teknikte ürettiği figüratif eserler, mekânı durağanlıkla doldurur (Görsel 4.20.).



Görsel 4.20.

Dean Allison, portre, malzeme: cam, teknik: kalıpla cam biçimlendirme

[378]

Figüratif çalışmalar yapan bir diğer sanatçı Martin Janecký eserlerini sıcak cam üfleme tekniği kullanarak oluşturur (Görsel 4.21.). Onun figürleri kalıpla biçimlendirilen figürlere nispetle daha az detay barındırmasına rağmen figürlerine aktardığı mimikler ve duruşları bu teknikte oldukça ustalık gerektirir; bu nedenle eserlerinin hayranlık uyandıran teknik ağırlıklı bir tarafı da vardır.



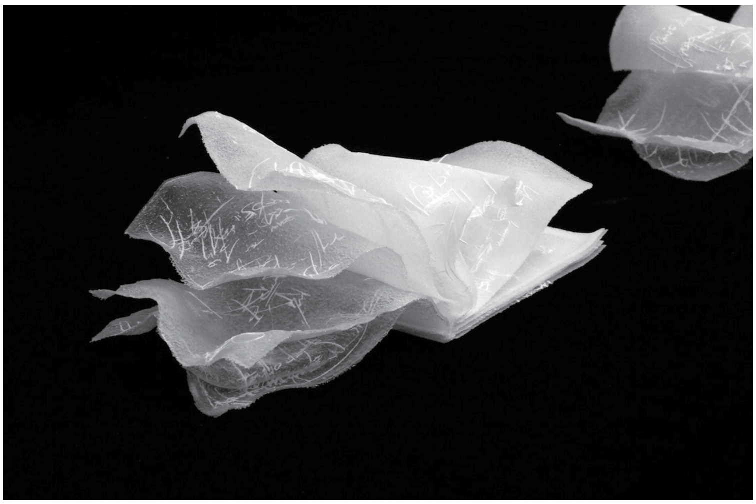
Görsel 4.21.

Martin Janecký, Sıcak cam üfleme tekniğiyle oluşturulmuş doku detayları

[379]

Her sanat eserinin izleyici üzerinde bir baskısı, üstünlüğü vardır. Tüm sanat eserleri, izleyiciyle olan iletişiminde onu izleyenin nerede durması gerektiğinin talimatlarını verir. Kendini nereden izleteceğine karar verendir. Belleklerde yer eden camın parlak ve şeffaf olması önyargısı; camın heykelsi ve mat renkli ifadelerinin izleyici tarafından cam olarak algılanmamasına yol açar. Camı kullanım eşyası formundan başka bir form halinde görmek de izleyici yeterince şaşırtır.

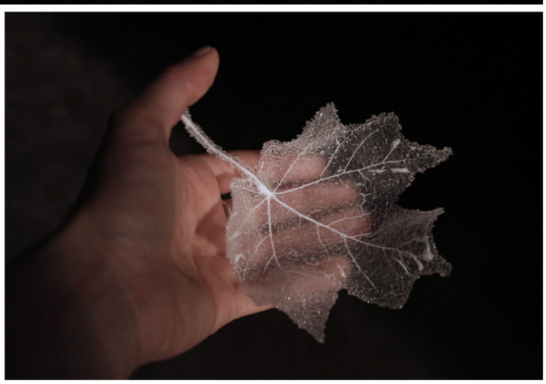
Cam malzemesinin şekillendirme yöntemine göre değişen "dokuyu kendine nakletme özelliği" zengin doku aktarma olanakları verir. Cam, özellikle şeffaflığıyla dokuyu dramatik biçimde taşıyabilen bir malzemedir. Şeffaflığın uçuculuğu, zamanı tırnak içine alırken, dokuyu anlatımın taşıyıcısı haline getirir (Görsel 4.22. ve Görsel 4.23.).



Görsel 4.22.

Anne Petters (2017) Books of Disquiet. Malzeme: Cam. Her biri yaklaşık: 30x 13x 10 cm

[380]



Görsel 4.23.

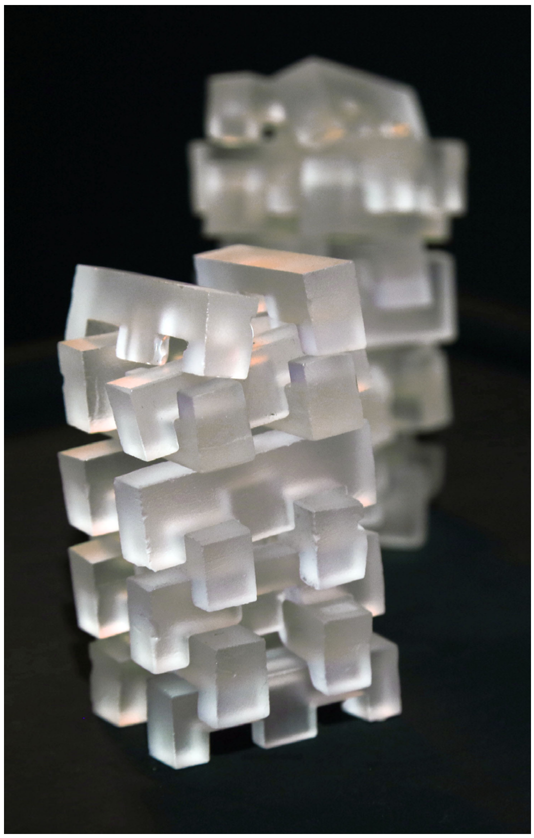
Anne Petters (tarih bilinmiyor) Malzeme: Cam

[381]

RENK IŞIK DOKU BAĞLAMINDA BİR SERGİ

Renk

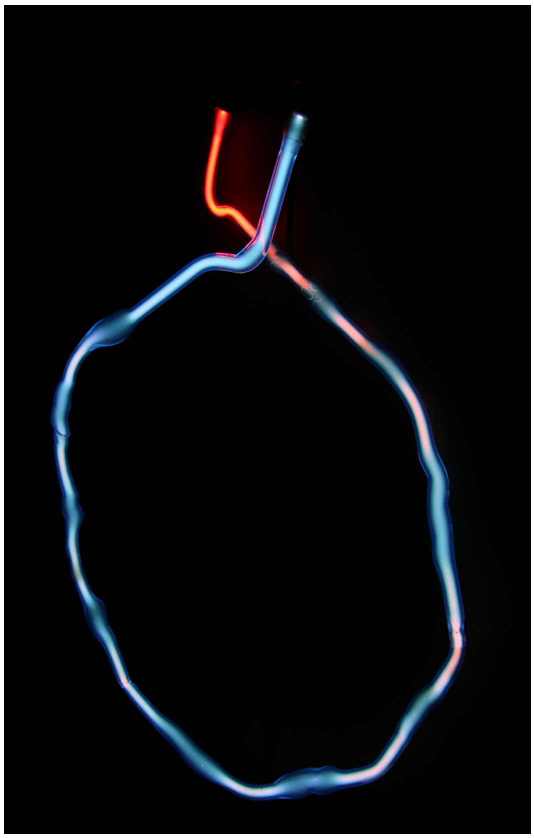
Renk, anlamın taşıyıcısı olduğunda diğer tüm unsurlar sessizleşir ve sahneyi rengin ağırlığına bırakır. Renk, özellikle camda kullanıldığında transparanlığı nedeniyle anlam derinliğine katkıda bulunur. Cam, şeffaf olduğunda kırılganlığı daha iyi ifade eder. Bu kırılganlık taşıyan nesnelerin birleşerek ayakta duran bir kule oluşturması izleyiciyi tedirgin eder. Bu eserde hayat kurmak için verilen imkanların değişkenliği, belirsizliği ve kırılganlığının temsili olarak transparan cam, verdiği donuk ve kırılgan görüntü anlama katkıda bulunur.



Mücadele – 2016 • Fot: Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Fotoğraf Ekibi

Işık

Işık, anlatımın taşıyıcısı olduğunda onun görünür olması için ihtiyacı olan kılıf olarak camdan daha ideal bir malzeme düşünülemez. Camın sınırları ile ışığa yön verip, ışığın taşıdığı anlamı öznenin kendisi haline getirmek başka bir malzeme ile mümkün değildir. Aynı beden içerisinde dolaşan ve farklı renklerin taşıyıcısı olan iki farklı soygaz, izleyiciye parçası olabileceği bir deneyim yaşatır. İzleyici, ortamın ısısına bağlı olarak değişen bu çatışmayı gözlemleyerek eserin bir parçası haline gelir.



Mücadele – 2016 • Fot: Çağdaş Cam Sanatları Müzesi Fotoğraf Ekibi

Doku

Canlı kalıp alma tekniği, canlı nesnenin tüm dokularını kalıba aktarmak niyetiyle kullanılır. Oluşturulan silikon kalıba wax dökülerek tüm detaylar modele aktarılır. Modelin refrakter kalıbı alındığında artık fırında cam döküm işlemi için hazırdır. Camın ısı karşısında sıvı özelliği taşıması sayesinde kalıptaki tüm detaylar cama aktarılabilir. Kalıp-model-kalıp-döküm sürecinde bazı dokular kayba uğrayabilir. Bu durumda her aşamada kaybedilen dokuları onarmak gerekir. Bazen de kayıplar esere kazanç sağlayabilir, bu karar sanatçıya aittir.



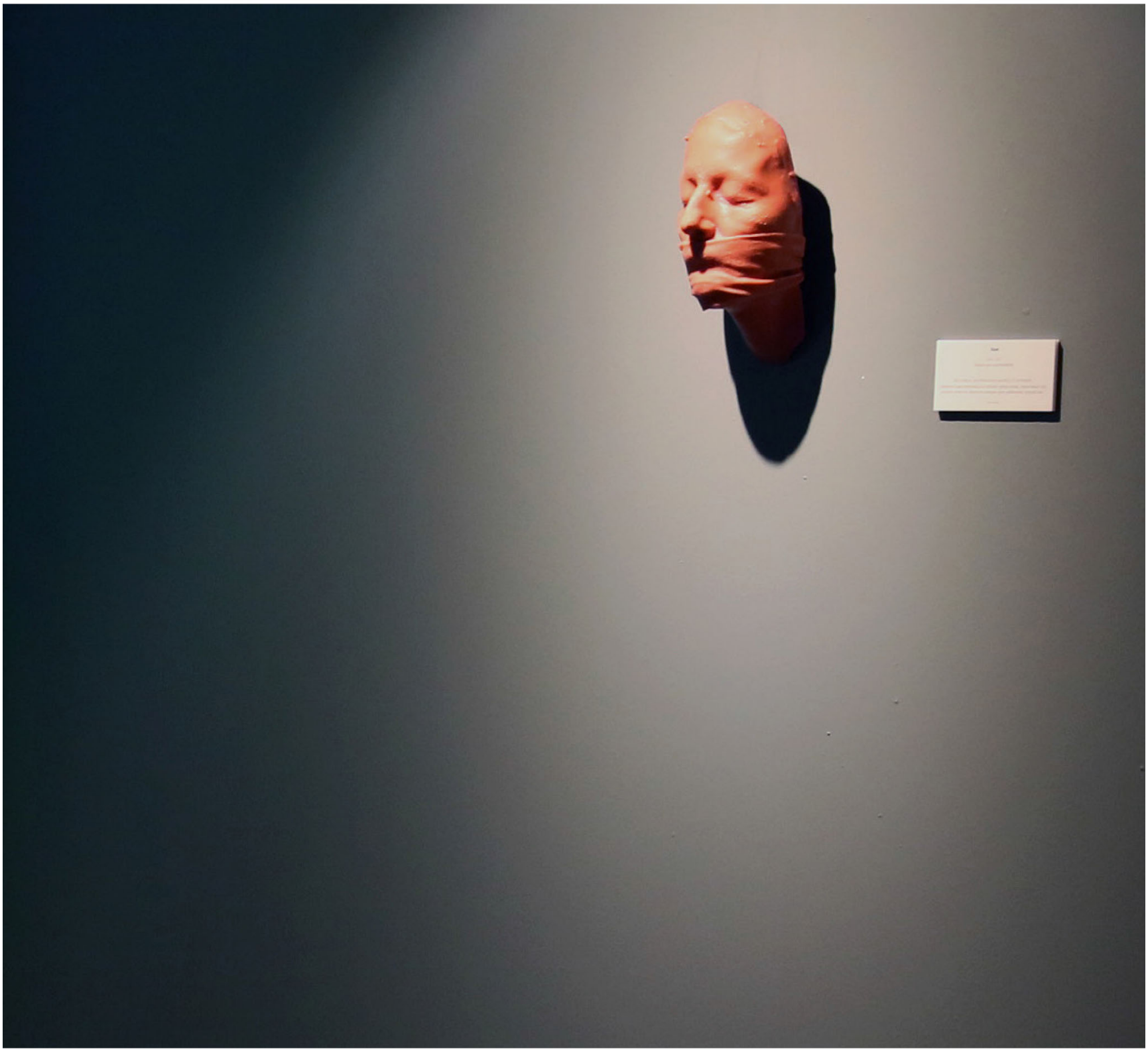
İtaat – 2014-2017 • Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Konsept ve Eserler

Sergim kimlik parçalarından oluşuyor. Oto portre üzerinden oluşturduğum anlatımlar birer kimlik parçaları. Yaşanılan kültüre yabancılaşma, edinilen veya kaybedilen sosyal kimliklere alışma süreci, kimliğin parçalarını oluşturur. Bu parçalanmaların sebebiyse benimsenemeyen kimliklerdir.

Yabancılaşma konusunda, dünyaya seyirci kalan *Charles Baudelaire* ve *Albert Camus* gibi sanatçıları esin kaynağı olarak aldım. Kendini; sorgulamakta olduğu kültürün bir parçası olarak algılayamamak, o kişide bir yabancılaşma oluşturur, o güne dek oluşturduğu benlik imgesi parçalanmaya uğrar. Bu durum onu, kendine yabancılaşmak ile yaşadığı yere yabancılaşmak arasında bir seçim yapmaya zorlar. Gelinen yerin kültüründe kadına-erkeğe bakış, azınlık olmanın verdiği duygu, globallik ve yerellik arasında gidip gelme; yeni oluşan kimliğin çatışması ve bunalımı, bu serginin içeriğini oluşturur.

İtaat



Görsel 5.1. İtaat – 2014-2017
Kalıpla cam biçimlendirme
Ölçüler: 35 x 20 x 20 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Bu çalışma, itaat kültürünün yarattığı bir prototiptir. (Görsel 5.1.) İlişkilerin itaatle belirlendiği bir kültürde gelişen kimlik, kişinin kendi içsel süreçleri yerine bir otoritenin iradesine göre şekillenmek zorunda kalır [2].

[2] A. Gruen (2010) Demokrasi Mücadelesi: Radikalizm, Şiddet ve Terör. (Çev:İlknur Ilgan), İstanbul: Çitlembik Yayınları. 85

Uygulama

Canlı modelden kalıp alma tekniğini uyguladım. Kalıp alma sürecini 2014 yılında davet üzerine Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Cam Bölümünde gerçekleştirerek tüm öğrencilerle paylaştım. Bu paylaşımda emeği geçen; canlı modelim Başak Koç'a, malzemeyi tedarik eden ve uygulama sırasında yardımcı olan Ayhan Komut'a, bu anı fotoğraflayan Sema Özbek'e, etkinliğin gerçekleşmesini sağlayan Doç. Nurdan Arslan'a teşekkürlerimi sunarım. Canlı kalıp almakla ilgili tüm detaylar ve aşamaların fotoğraflarına şu linkten ulaşabilirsiniz: https://www.fatmaciftci.com.tr/demo.

Canlı kalıp aldıktan sonraki işlemleri Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü'ne ait cam atölyesinin imkânlarını kullanarak gerçekleştirdim. Aldığım kalıp içerisine wax dökerek modelimi oluşturdum. Modeldeki detayları düzenleyip son haline getirdikten sonra refrakter kalıbını aldım.



Ayhan Komut, Fatma Çiftçi, Başak Koç
Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Cam Ana Sanat Dalı, Cam Atölyesi
İstanbul 10 Aralık 2014
Fotoğraf: Sema Özbek



Modelden Canlı Kalıp Alma

Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Ana Sanat Dalı, Cam Atölyesi

Acıbadem, İstanbul 10 Aralık 2014

Fotoğraf: Sema Özbek



Wax Model

Silikon kalıp elde edildikten sonra içerisine wax dökülerek elde edilen model, refrakter kalıp alma aşamasına hazır

Eskişehir, 2016



Fırın Öncesi

Kalıp alma aşamasından sonra kalıp içerisine camı doldurma işlemi

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü Atölyesi • Eskişehir 2016

Refrakter kalıp oluşturmak için her zaman; alçı, kuvars, kaolin, alüminyum dioksit, şamot, pişmiş alçı kırığı ve suyu belli oranlarda farklı katmanlarda kullanıyorum. Refrakter kalıp oluştururken katmanlar şeklinde ve biçime paralel kalınlıkta kalıp yapıyorum. Böylece kalıbım ısı karşısında oluşan çatlaklara karşı daha dirençli oluyor, çünkü her katmanın kılcal çatlakları diğer katmandaki kılcal çatlaklardan farklı yerde oluşuyor, bu yüzden çatlasa bile akmaya karşı dayanımı yüksek oluyor. Kalıbımın ısı karşısındaki direncini yükseltmek için fırınlama öncesinde kalıptaki fiziksel suyu mümkün olduğunca atmasını sağlıyorum; bunun için açık ve rüzgârlı havada en az 24 saat kuruttuktan sonra kalıbın büyüklüğüne bağlı olarak bir hafta sıcak ortamda nemini atmasını sağlıyorum. Kalıp fırına bünyesinden fiziksel suyunu tamamen atmış olarak giriyor.

Kalıp içerisine ne kadar cam dolduracağımı ise şu şekilde hesaplıyorum: Yeterince su doldurduğum bir kabı tartıda tartıyorum, sonucu kaydediyorum (A). Kaptaki suyu kalıbımda cam dolduracağım boşluğa döküyorum, su dolu kabı yeniden tartıyorum, sonucu kaydediyorum (B). İlk bulduğum sonuçtan son bulduğum sonucu çıkarıyorum (A - B) çıkan sonuç ile camın yerçekimini çarpıyorum (A – B = C x camın yer çekimi). Sonuç, içerisine ne kadar cam koyacağımı gösteriyor. Tartım işlemini kalıp henüz ıslakken yapıyorum çünkü kalıp malzemesi suyu emmeye çok müsait olduğu için kuruyken içerisine su döküldüğünde suyu hızla emiyor ve yanıltıcı sonuçlara sebep oluyor. Bazı sanatçılar buldukları sonucun üzerine %10 daha fazla cam ekliyor çünkü bazen kalıpta çatlaklar oluşabiliyor, bazen devitrifikasyondan dolayı kalıptaki döküm ağzı emme yapabiliyor; bazı santçılar da fırında kontrol yapıyorlar ve fırında müdehale edip cam ekliyorlar, bu işleme şarj etme deniyor. Ben finisaj işlemlerini

Fatma Çiftçi • Çağdaş Cam Sanatında Renk, Işık, Doku • © 2020 Ürün Yayınları e-kültür dizisi • Ankara

azaltmak için döküm ağzını gereğinden biraz daha yüksek yapıp, içerisine yeterli miktarda cam dökmeyi tercih ediyorum. Fırındaki sıcaklığı kontrol ederek devitrifikasyon ve kalıptaki çatlakları önlemeye gayret ediyorum.

Kalıp fırına girmeye hazır olduğunda içine cam frit ile cam hamuru yaptım ve ilk katmana yarım santimetrelik bir tabaka halinde uyguladım. İkinci katmandaki renk görünmeyeceğinden farklı renklerde cam frit kullandım ve en son katmanı da aynı renkli fritle doldurdum. Dolu döküm yapmak için istediğim renkte blok cama ulaşamadığım için ulaşabildiğim ve istediğim renkteki cam friti kullandım, kalıbı doldurarak blok döküm gibi gözükmesini sağladım.

Fırın sonrasında camı kalıp malzemesinden temizleyip finisaj işlemleri uyguladım. Yüzdeki dokuları kaybetmemek için o kısmına parlatma yapmadım, sadece döküm ağzında oluşan çapakları elmas taş kullanarak temizledim. Asma aparatını da yerleştirdikten sonra işi tamamladım.



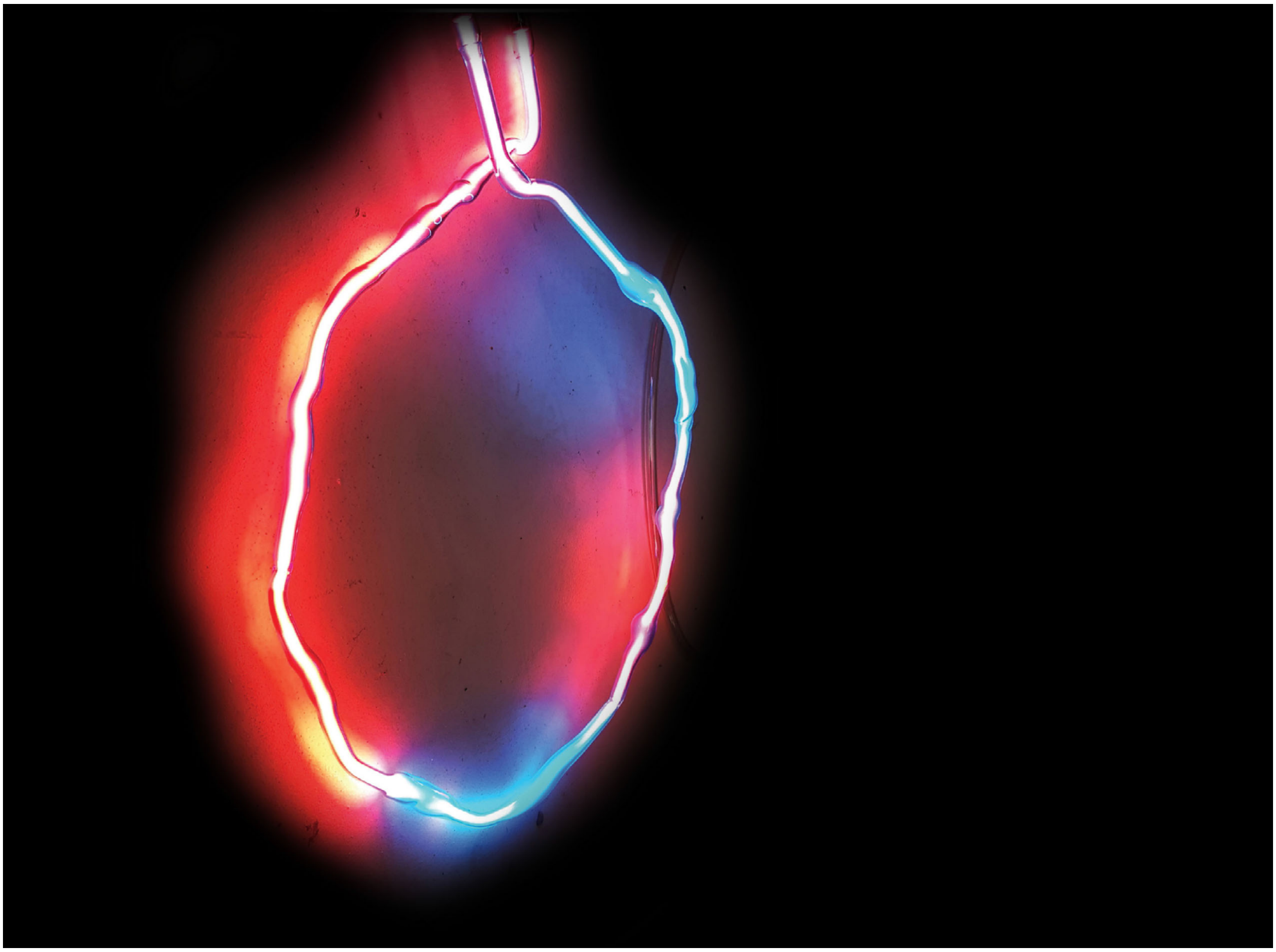
Fırın aşamasından sonra kalıp ayırma işlemi

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü Atölyesi, Eskişehir 2016

Çalışırken bana yardımcı olan ve beni fotoğraflayan atölye teknisyeni Mevlüt Abi'ye teşekkür ederim.

Cam fritleri Amerika birleşik Devletleri'ne seyahati sırasında benim için satın alıp getiren aile dostumuz Süheyla Köseler'e teşekkür ederim.

Mücadele



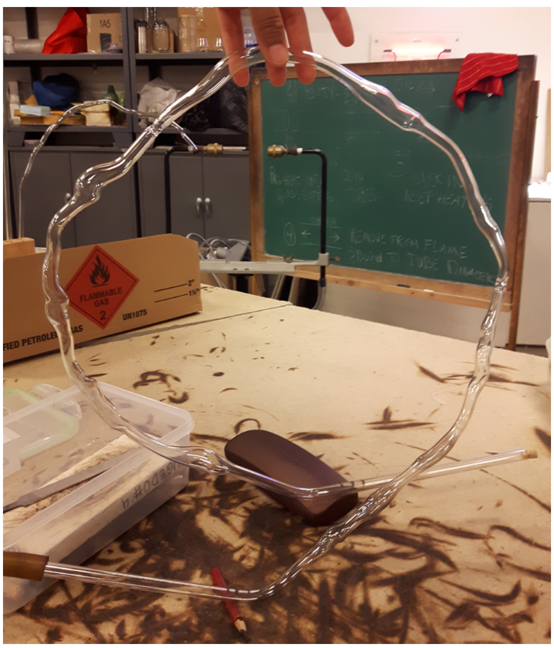
Görsel 5.2. Mücadele – 2016
Alevde cam biçimlendirme, neon, argon ve civa buharı
Ölçüler: 40 x 30 x 20 cm
Fotoğraf: Fatma Çiftçi

Çalışmada kendi içerisinde farklı çizgisel kalınlıklardan oluşan daire biçiminin içerisinde argon cıva ve neon gazı bulunmaktadır. Argon ve cıva buharı mavi renk vermekte iken neon gazı kırmızı renk vermektedir. Bu iki farklı gaz, cam içerisinde dolaşmakta ve aralarında bir mücadele bulunmaktadır. Ortamın ısısına bağlı olarak ısı yükseldiğinde kırmızı renk, ısı azaldığında ise mavi renk bu mücadeleyi kazanmaktadır. Kırmızı renk öfkenin, mavi renk sevginin temsili olarak kullanılmıştır. Bu eser, bünyesindeki iki farklı özelliğin çevresel şartlara göre nasıl şekil aldığını izleyiciye aktarır (Görsel 5.2.).

Uygulama

Bu eseri 2016 yılında Urban Glass New York'ta aldığım burslu neon eğitimi esnasında yaptım. Camı "daire ocağı" ve "çapraz alev" denilen iki farklı alevde şekillendirme tezgâhında biçimlendirdim. Amerika üretimi kurşun oksit oranı yüksek olan şeffaf, yumuşak bir cam cinsiyle çalıştım. Biçim oluşturmaya ilk önce camı üfleyerek başladım, düz boruda şişkin alanlar oluşturduktan sonra çapraz alevi kullanarak kısa cam parçalarını birleştirdim ve nihayet camı daire biçimine getirdim. Bu uygulama ilk denemelerimden biriydi; neon eğitmenim sanatçı Michael Hernandez'den parçaları birleştirmek için yardım aldım.

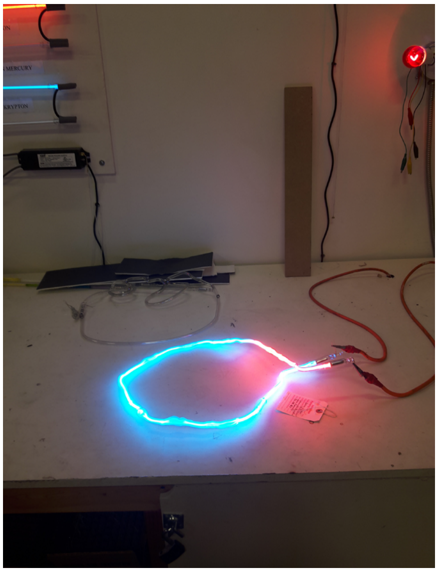
Biçimlendirilen camın içerisine soygaz doldurulmadan önce bir direnç denemesine girmesi gerekiyor. Dayanıklılık testi diyebileceğimiz bu test şu şekilde yapılıyor: camın, özellikle



Mücadele – 2016

Cam şekillemdirme aşaması

Urban Glass Neon Atölyesi 2016



Mücadele – 2016

neon ve argon gazı dolumu esnasındaki görüntü

Urban Glass Neon Atölyesi Brooklyn 14 Temmuz 2016



Cam parçalarının birleşim yerleri

Urban Glass Studio, 13 Temmuz 2016

işlem yaptığınız her yüzeyini bir ahşap masa yüzeyine hızlıca vurmanız gerekiyor, çatlak oluşup oluşmayacağını bu aşamada bilmeniz önemli; aksi halde içerisine soygaz doldurulmadan önce bombardıman tezgâhına girdiğinde cam basınçtan dolayı patlayabilir. Çatlakları önlemek için alevde çalışırken üflediğiniz duvarların aynı kalınlıkta olmasına özen göstermeniz gerekir. Cam, hafızası olan bir malzemedir, bu nedenle her yaptığınız ısıl işlemden sonra camı alevde birkaç saniye tavlamanız gerekir.

Direnç denemesinden sonra iki farklı soygaz; neon ve argon-cıva buharı cam içerisine eşit miktarda dolduruldu. Neon kırmızı renk, argon-cıva buharı mavi-beyaz renk verir. Gaz dolumu ve elektrik aksamının yapılması için Urban Glass neon atölyesi teknisyeni *Ashley Goodwin*'den yardım aldım.

✻

Statü



Görsel 5.3. Statü - 2016
Kalıpla cam biçimlendirme
Ölçüler: (her birim) 85 x 35 x 20 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Duvara asılmış, buruşmuş üç kravat parçasının temsilinden oluşan bu çalışmada, her an her şeyin değişebildiği dünyada bir gecede değişen statü kayıplarını, hayat standartlarını ve bir anda değişebilen dengeleri hatırlatır. Kravatların dokusu aynen cama aktarılmıştır, böylece camın buz gibi zamanı donduran biçimsel özelliğinden faydalanılmıştır (Görsel 5.3.).

Uygulama

Statü adlı üç kravatı gerçek kravatlardan alınan kalıplarla oluşturdum. Yedek olarak bir kravat daha yaptım, toplamda dört kravatın kalıbını aldım. Model olarak kravatlarını kullanmama izin verdiği için KBB uzmanı Operatör Dr. Erbil Apaydın'a ve eşi Ressam Jale Apaydın'a bir kez daha teşekkür ederim.

Modeli oluştururken kravatın içerisine tel geçirdim, sonra kravatı bağlayıp hareketini belirledim. Hareketi sabitlemek için altına çamurla destek yaptım, böylece o boşluğu döküm ağzı oluşturmak için de kullandım. Dört kravat için de aynı modelleme sürecini uyguladım. Sonra üzerine bolca arap sabunu sürüp refrakter kalıbını oluşturdum*. Kravatların kalıptan çıkarılması çok kolay olmadı bu nedenle çıkmayan parçaları yakarak kalıptan ayırdım. Kalıp henüz ıslakken içine ne kadar cam kullanacağımın hesabını yaptım**.

Fırında döküm için kullandığım cam Preciosa ornela bal rengi kristal camdı. Kalıpları fırına terazisine dikkat ederek yerleştirdim, tüm kalıpları aynı fırında fırınladım. Fırından çıktıktan sonra yalnız döküm ağzıyla ilgili olan kısımlarına finisaj işlemi uyguladım, kravat üzerindeki kumaş detaylarını kaybetmemek için camı parlatma aletine sokmadım. Bu eseri Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü'ne ait cam atölyesinin imkânlarını kullanarak gerçekleştirdim.

* Refrakter kalıp yapımıyla ilgili detaylar, sf 179'da anlatıldığı gibidir.

** Camın hesaplanmasıyla ilgili detaylar, sf 179'da anlatıldığı gibidir.





Kravat modeller, mermer masa üzerinde, refrakter kalıp yapımı için hazırlar

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü Atölyesi, Eskişehir 2017



Fırın yakımına hazır, kalıplar ve kalıp içerisine yüklenmiş camlar

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Bölümü Atölyesi, Eskişehir 2017

Madde 46



Görsel 5.4. Madde 46 – 2017
Kalıpla cam biçimlendirme, finisaj, kumlama
Ölçüler: (her birim) 6x 4 x 2 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Türk Ceza Kanunu'nun 46. Maddesinden alıntıdır: "Fiili işlediği zaman şuurunun veya harekâtının serbestisini tamamen kaldıracak surette akıl hastalığına duçar olan kimseye ceza verilemez." Bu nedenle halk arasında deli raporunun adı 46 raporu olarak bilinir. Eser 46 adet puzzle parçasından oluşur (Görsel 5.4.). Hayat kurmak için verilen imkânların bir temsilidir, aynı zamanda sanatçının olumlu cevap almak için 10 ay beklediği proje numarasının da son iki rakamıdır: 1702E046.

Uygulama

Ahşap puzzle parçalarının silikonla kalıbını aldım. Sonra içlerine wax döktüm ve modellerimi oluşturdum. Döküm ağzı oluşturmak için çamurdan yatak yapıp modellerimi üzerine yerleştirdim. Refrakter kalıbını aldım*, kalıbın içinde kalan waxı indirmek için mum indirme makinasını kullandım. Firesini de hesaplayarak en az 50 tane parçanın kalıbını oluşturana kadar bu işlemleri tekrarladım. Kalıbın içerisine kullanmam gereken cam miktarını hesapladım**,



Wax modeller

Eskşehir, 2016



Refrakter kalıplar füzyon fırınında,

Eskşehir, 2016

kalıbın içine camları yükleyip fırınladım.

Kalıplar fırından çıktığında, camları kalıptan ayırıp finisaj işlemlerine başladım. Döküm ağızlarında tahminimden daha fazla cam birikmişti, bu durumu avantaja çevirip parçaları daha hacimli yaptım. Önce camları elmas testereyle keserek birbirinden ayırdım. Bu parçaların fazlalıklarını yatay malatura tezgâhında silisyum karbid (120 kalınlıkta) ve su kullanarak traşladım. Sonra silisyum karbidin cam yüzeyinde oluşturduğu kalın çiziklerden kurtulmak için kumlama kabininde kumlama işlemi uyguladım ve işi tamamladım.

Bu eserin tamamını Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Cam Bölümü'ne ait cam atölyesinin imkânlarını kullanarak gerçekleştirdim.



Kalıptan sonra her bir parça cam hızarıyla kesildi, döküm ağzı fazlalıkları yatay malatura tezgahında silisyum karbid ile zımparalandı, en son kumlama aşaması uygulandı ve hazır hale geldiler

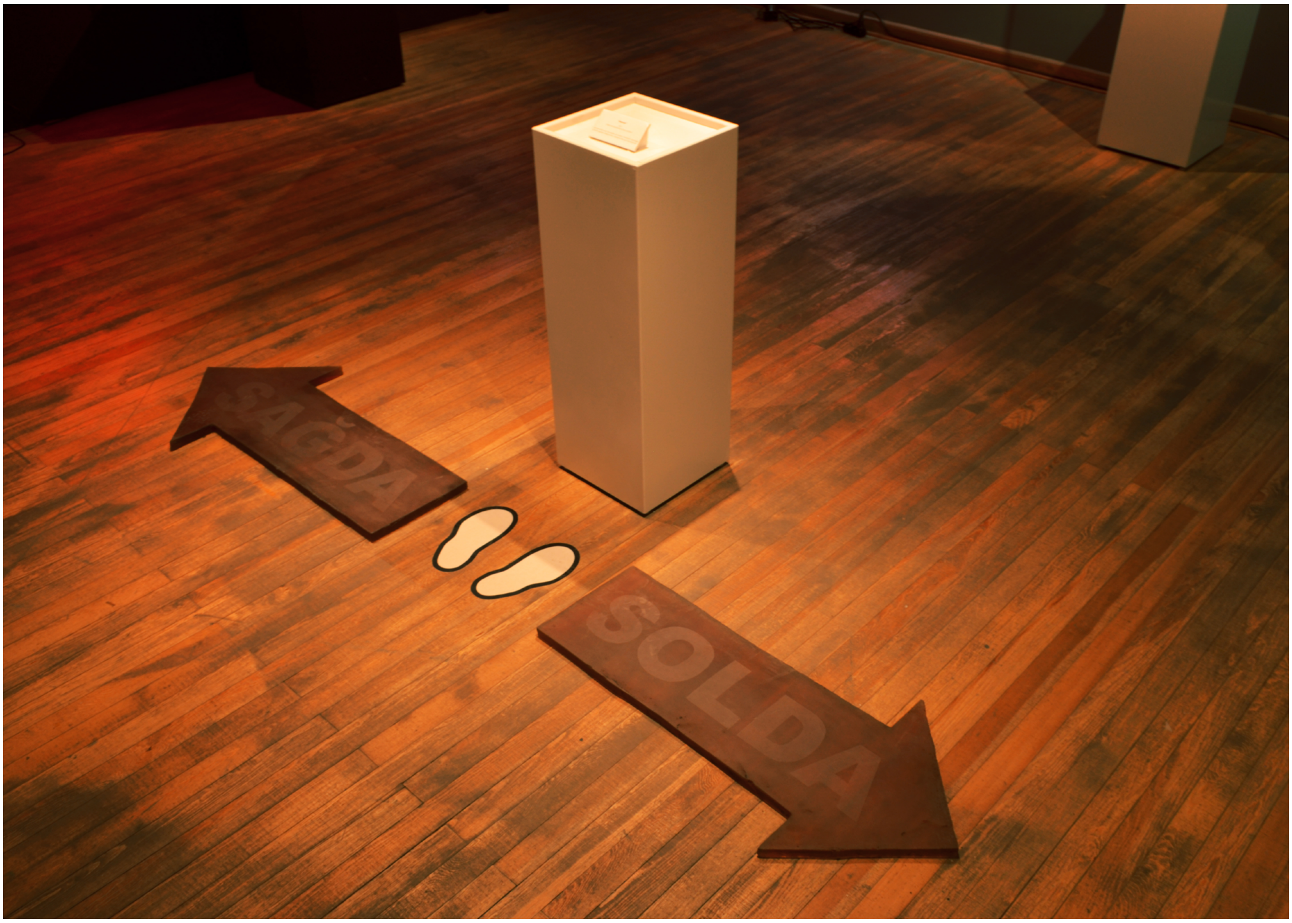
•

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Cam Bölümü Atölyesi
Eskişehir 2017

* Refrakter kalıp yapımıyla ilgili detaylar, sf 179'da anlatıldığı gibidir.

** Camın hesaplanmasıyla ilgili detaylar, sf 179'da anlatıldığı gibidir.

Birine Sor



Görsel 5.5. Birine Sor – 2017
Kalıpla cam biçimlendirme, finisaj, kumlama.
Ölçüler: 90x 30 x 5 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Ne zaman birine sorsa hep kaybolur. Hiç kimsenin "bilmiyorum" diyemediği bir yerde yaşadığını anladığında başladığı o noktaya geri döneceğini bilir (Görsel 5.5.). Bu çalışmada sağı gösteren okun üzerinde "solda", solu gösteren okun üzerinde ise "sağda" yazılıdır. İzleyici eseri ortadan izler.

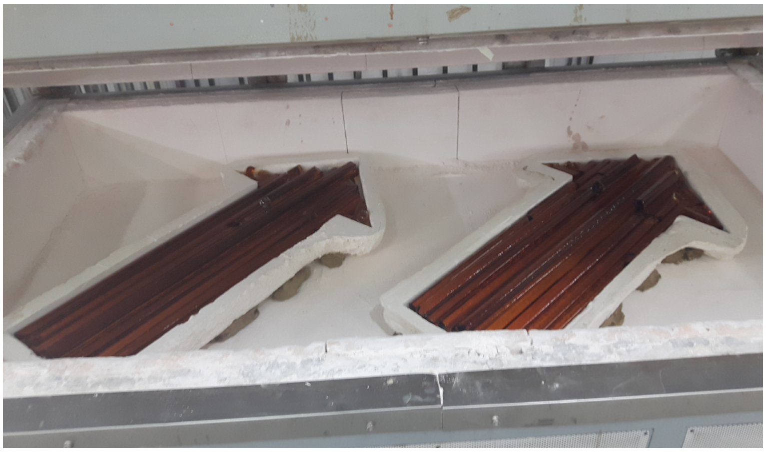
Uygulama

Kalıpla şekillendirme tekniği ve kumlama tekniğini uyguladım. Modeli strafordan oluşturdum. Refrakter kalıp oluşturmak için; alçı, kuvars, kaolin, alüminyum dioksit, şamot, pişmiş alçı kırığı ve suyu belli oranlarda farklı katmanlarda kullandım.

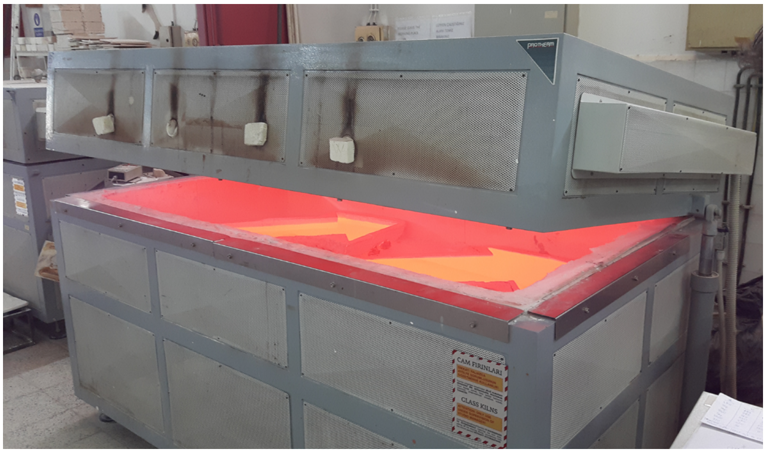
Oluşturduğum kalıbın ısı karşısındaki direncini yükseltmek için fırınlama öncesinde kalıptaki fiziksel suyu mümkün olduğunca atmasını sağladım; bunun için açık ve rüzgârlı havada en az 24 saat kuruttuktan sonra kalıbın büyüklüğüne bağlı olarak bir hafta sıcak ortamda nemini atmasını sağladım. Böylece kalıp bünyesinden fiziksel suyunu tamamen atmış olarak fırına girdi. Fırın aşamasında camlar kalıbın şeklini aldıktan sonra fırının kapağını açtım ve termokupl sıcaklığı tavlama sıcaklığını ölçene dek havalandırdım; bu işleme perdahlama denir ve devitrifikasyonu önlemek için uygulanır.

Böylesi büyük kalıplar fırındayken üzerindeki cam ağırlık yapar ve özellikle açık kalıp olması da kalıp kenarlarına büyük yük bindirir. Bu nedenle çatlama riski daha yüksek olur. Riski azaltmak için kalıbı iyi kurutmak ve fırındaki konumunu altlardan ve yanlardan besleyerek sağlamlaştırmak gerekir. Çatlama riski fazlaysa fırın sonrası sizi büyük finisaj işlemi bekliyor demektir.

Bu eserin uygulanması sırasında ağırlığından dolayı taşımakta çok zorlandım, bu sırada bana yardımcı olan Anadolu Üniversitesi Cam Bölümü'nde teknisyen olan Mevlüt abiye teşekkür ederim.



Kalıplar cam füzyon fırınında



Füzyon fırınındaki kalıpların gözlem ve perdah aşaması

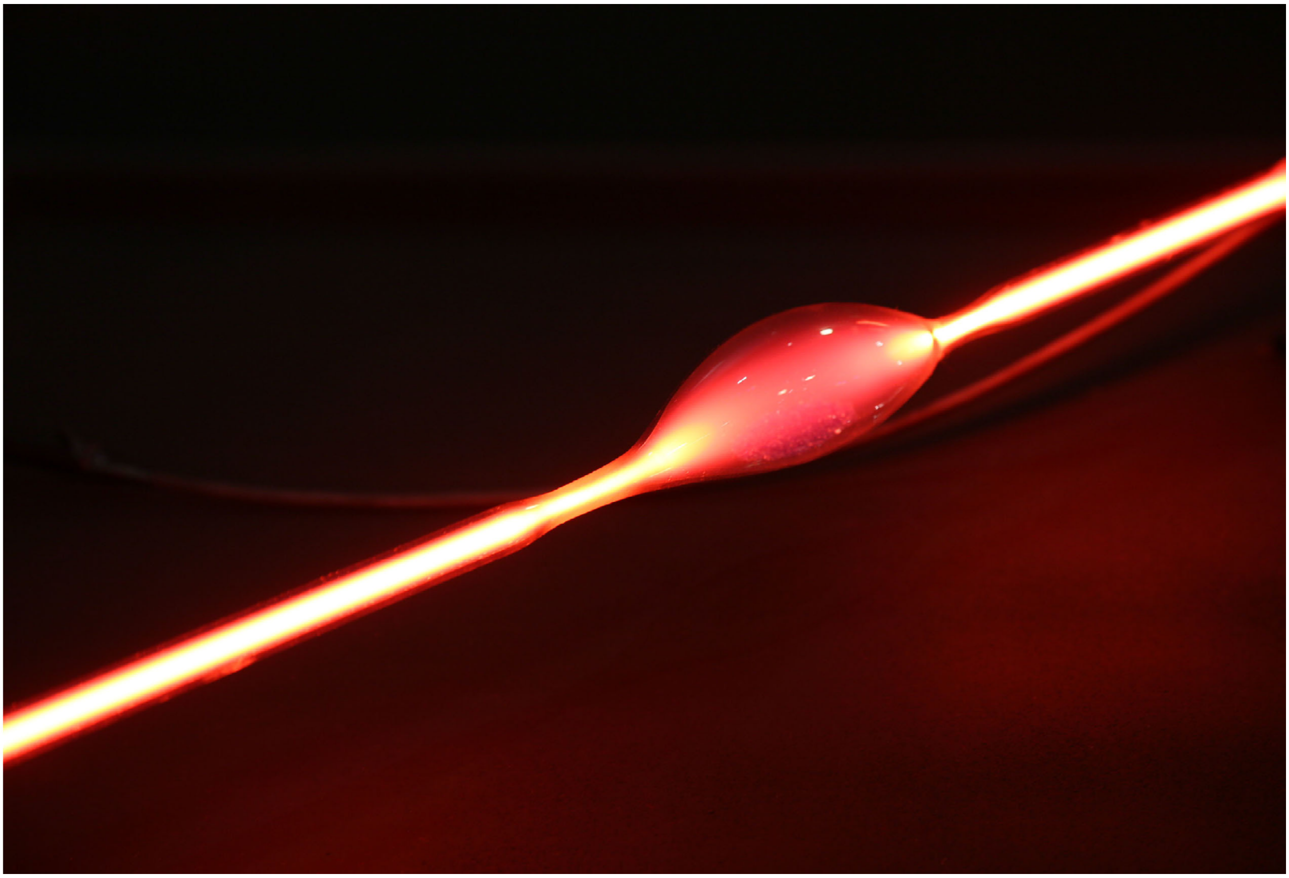


Finisaj aşamasında Havalı Sulu El taşlama makinasıyla

•

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Cam Bölümü Atölyesi
Eskişehir 2017

Geçiş



Görsel 5.6. Geçiş – 2016
Alevde cam biçimlendirme, frit, neon gazı.
Ölçüler: 30 x 10 x 5 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Camın hacmen daraldığı yerde ışık daha kuvvetliyken, genişlediği yerde ışığın etkisi azalır. İçeride mavi renkli cam tozları kıpırdamadan durur. Statik bir biçimde yerleştirilen dinamik kırmızı ve içerisindeki durağan mavi tanecikler bir geçiş dönemini anlatır (Görsel 5.6.). Merkezde duran anne karnının temsili bir boşluk içerisinde yeşermeyi bekleyen tanecikler, kuvvetli ışığın etkisinden biraz olsun arınmıştır. Kırmızı ışığın ortadaki büyük alana yerleşme çabası gözle görünebilmektedir; bu hareket olup biterken mavi tanecikler adeta meditasyon halinde kıpırdamadan dururlar.

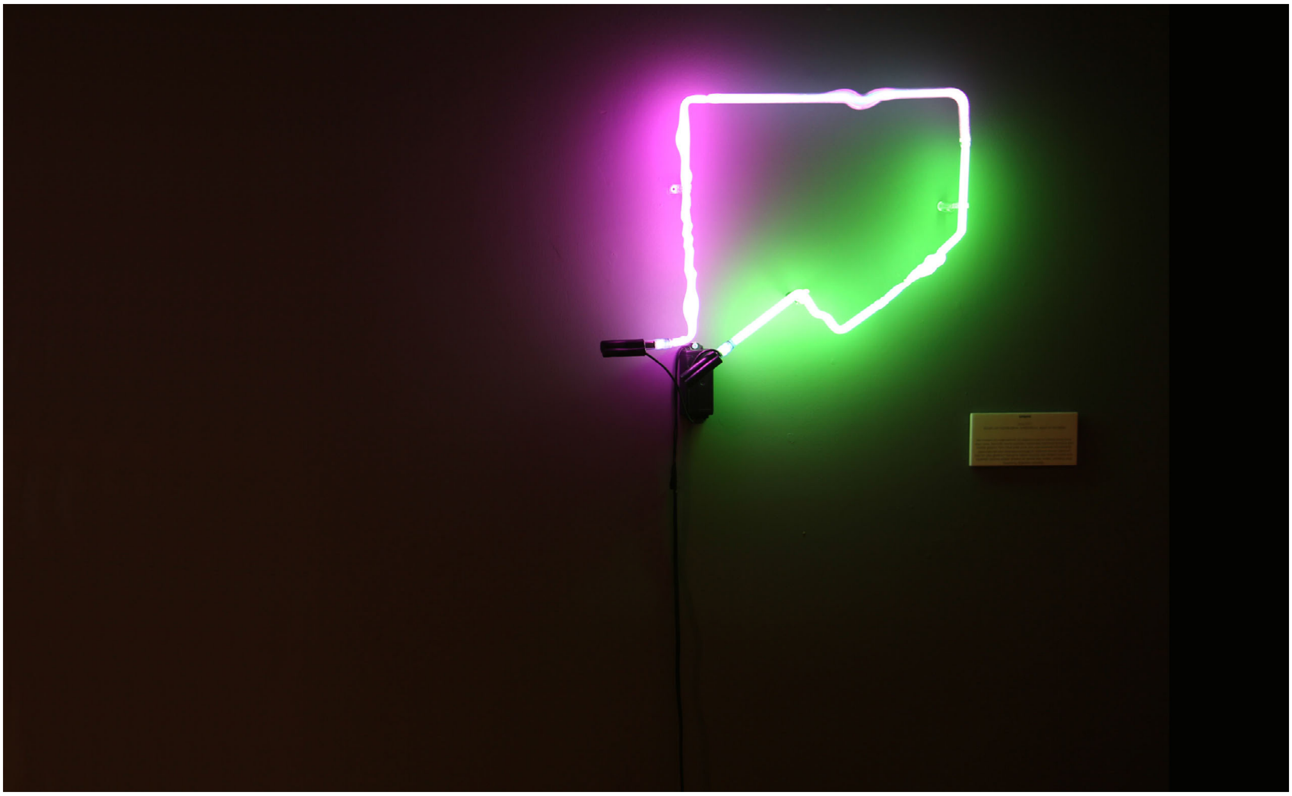
Uygulama

Bu parçanın cam kısmını *Urban Glass New York*'ta aldığım burslu neon eğitimi sırasında tamamladım. Daire ocağı *(rainbow burner)* ve çapraz alev *(cross fire)* kullanarak istediğim büyüklüğü oluşturmak için sınıfın eğitmeni sanatçı *Michael Hernandez*'den de yardım alarak cam kısmını bitirdim.

Böylesi 5-10 cm genişliğinde bir baloncuk üflemek istediğinizde ısıtmanız gereken yer, istediğiniz ölçüden 1-2 cm daha geniş olmalı. Bu bölgeyi eşit zamanlı ısıtmak gerektiği için daire ocağı gibi geniş alev sunabilecek bir ekipman kullandım. Kullandığım cam soda kireç silika camıydı, bu tür camların erime sıcaklıkları düşük olur. Daire ocağı, propan ile -elektrik süpürgesinin maksimum çekiş gücü kadar hava basıncına sahip- basınçlı oksijenden oluşur. Camı üflediğinizde cidarların incelip kopmaması için kalınlaştırmanız gerekir, buna cam toplamak denir. Alevde camı ısıtırken ve ısıttıktan sonra alevin dışına çıktığınızda kenarlardan ittirerek camı toplar, kalınlaştırırsınız. Üflerken ve üfleme işlemi bittikten sonra da camın cidarı eşit kalınlıkta olmalı.

Şekil verdikten sonra parçayı oluşabilecek tansiyona karşı alevde tavladım. Parça soğuduktan sonra ahşap masaya camı vurarak dayanıklılık testi yaptım ve tansiyon kalmadığından emin olduktan sonra dolum aşaması için Türkiye'ye getirdim. İçine cam fritler doldurdum, Ersel usta parçaya neon gazı doldurdu, elektrik aksamını da ayarladı ve işi böylece tamamlamış oldum.

Çatışma



Görsel 5.7. Çatışma – 2016-2017
Alevde cam biçimlendirme, renklendirme, argon ve civa buharı
Ölçüler: 30 x 30 x 15 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

“Bazı insanların sırf normal olabilmek için, olağanüstü enerji sarf ettiklerini kimse bilmez.” Albert Camus. Normalin tanımı yaşanılan toplumdaki toplumsal normlara göre farklılık gösterir. Farzı misal politik olmak adına yalan söylemenin normalleştiği, yasaya uydurmak adına davranışların sinsileştiği bir sistemde normal olabilmek nasıl bir çaba gerektirir? Konuşma balonu biçiminden yola çıkılarak yapılan anlatımda; şeffaf renkli tek parça cam, mor ve yeşil pigmentler ile renklendirilmiştir, camın içerisine argon ve cıva buharı pompalanmıştır. Konuşma balonu dışarıyla olan iletişimi temsil eder, yaşanılan topluma adapte olmanın bir temsili olan renkler, edinilmiş değil kazanılmış değerlerin temsilidir (Görsel 5.7.).

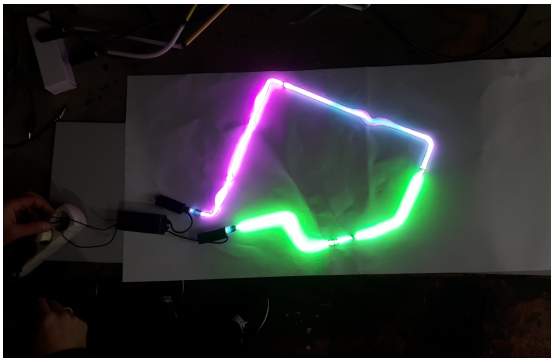
Uygulama

U*rban Glass New York*'ta üç parçayı bağımsız şekilde şekillendirmiştim. Türkiye'ye geldiğimde Eren Neon atölyesinde camların içerisine fosfor renklerinden koyup konuşma balonu şeklinde birleştirilmesini Ersel Usta'yla birlikte yaptık. Bombardıman ve dolum işlemiyle elektrik aksamını Ersel Usta gerçekleştirdi.



Dayanıklılık testine hazır cam, henüz dolumu yapılmamış cam

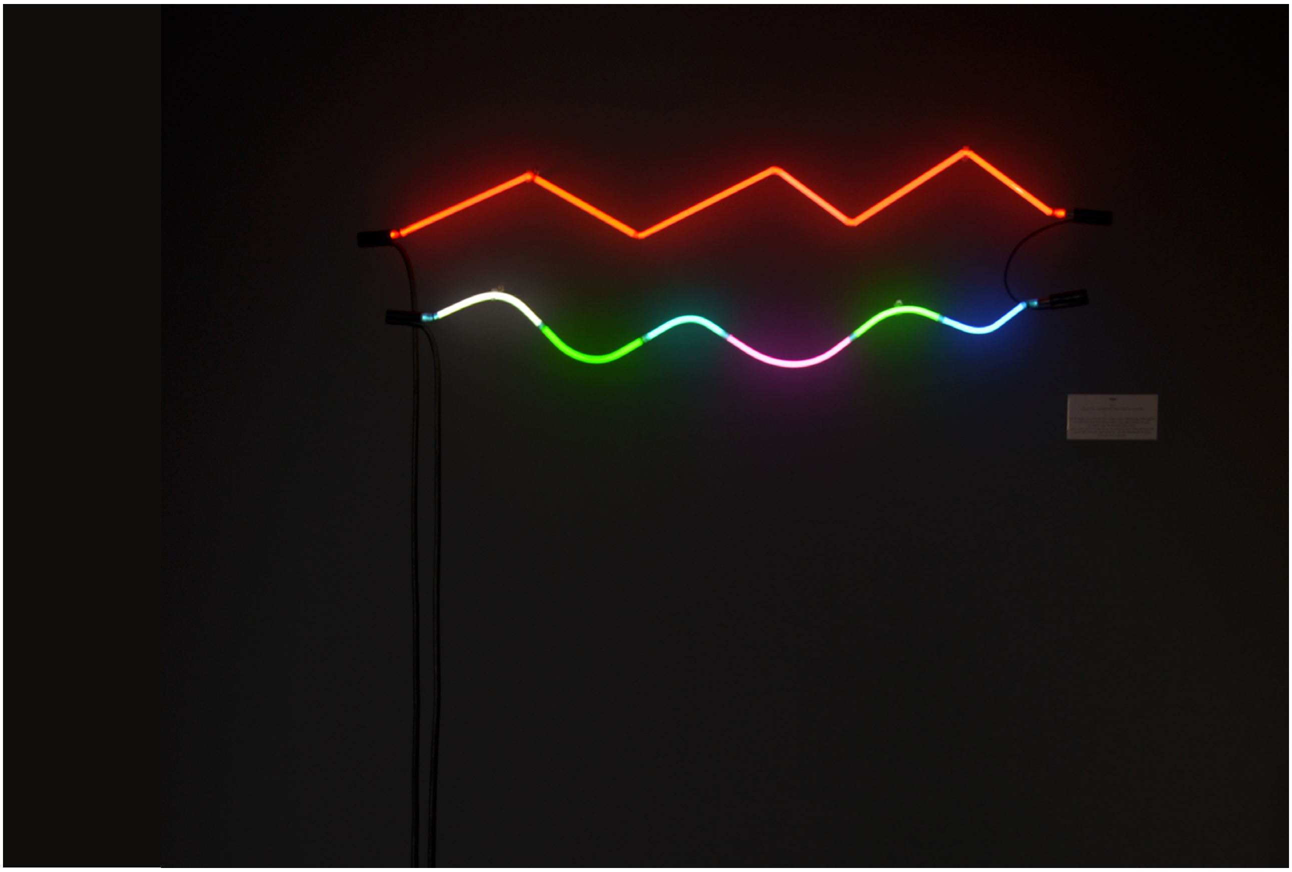
Urban Glass Brooklyn, New York 2016



Ersel Usta'nın atölyesi, Eren Neon

Galata kuledibi, İstanbul Ocak 2017

Dalga



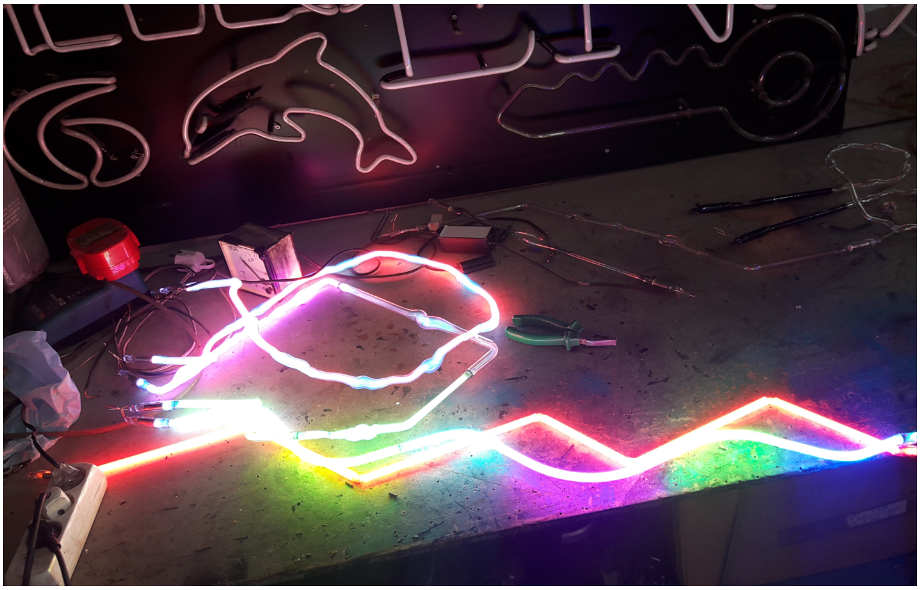
Görsel 5.8. Dalga – 2017
Alevde cam biçimlendirme, neon, argon ve civa buharı
Ölçüler: 40 x 30 x 2 cm
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Her iki biçimi oluşturmak için aynı renkte camlar kullanılmıştır, yalnız içlerine pompalanan gazın farklı olması, renk değişikliğine yol açar. Dalga biçimindeki camların içerisine argon ve cıva buharı doldurulmuştur; keskin biçimli camın içerisine ise neon gazı doldurulmuştur ve kırmızı rengin baskınlığı hissedilmektedir (Görsel 5.8.). Eserin orijinalinde kırmızının farklı tonları çok daha net biçimde algılanır. Bu eserde ışığın temsil ettiği değer ruhtur; aynı bedene giren iki farklı ruh gibi bu ruhlardan daha uysal olanı biçimsel olarak daha yumuşak dalga biçiminde, asi olanı daha keskin bir dalga biçiminde tasvir edilmiştir.

Uygulama

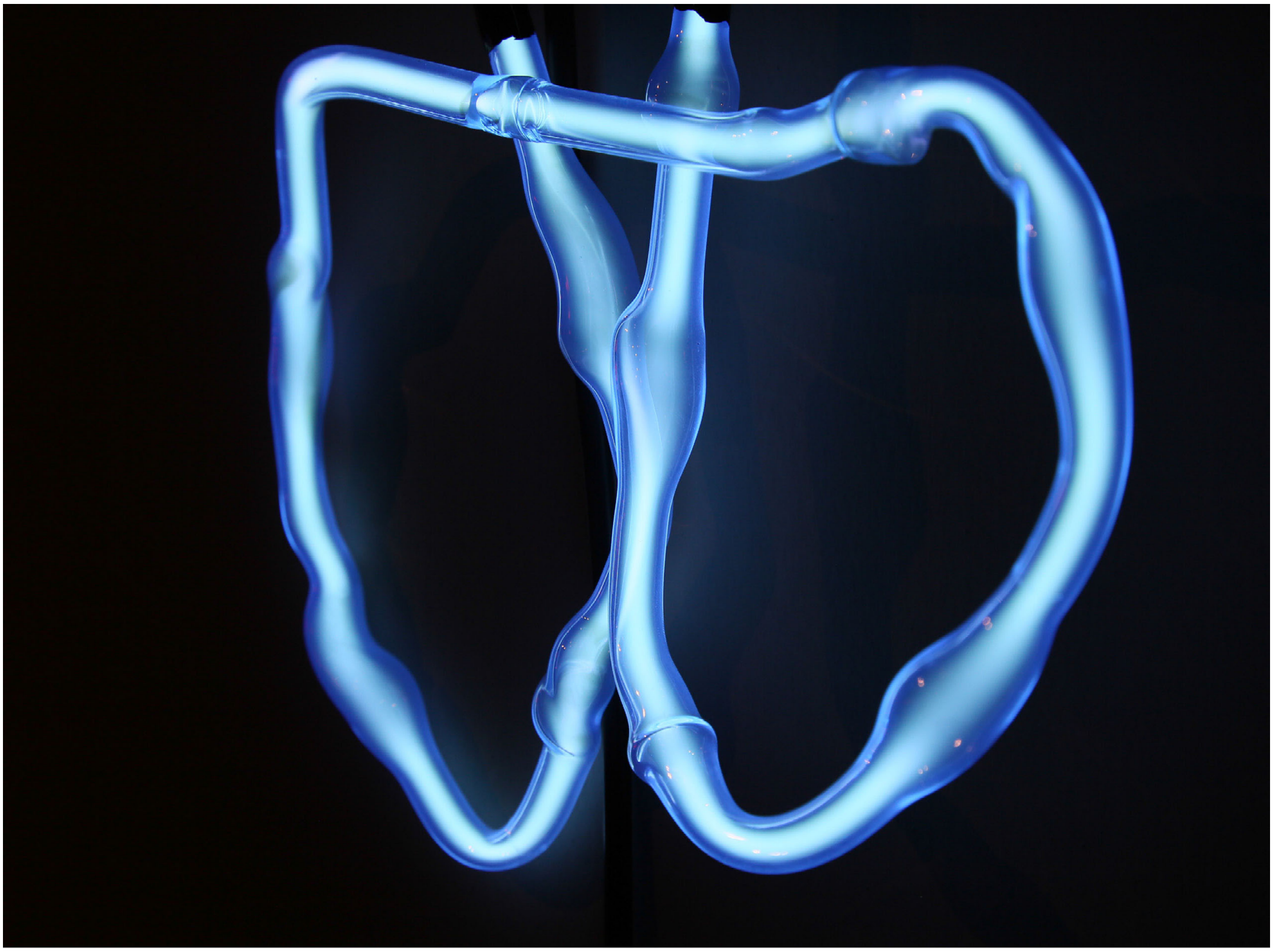
Urban Glass New York'ta aldığım burslu neon eğitimi sırasında şekillendirdiğim camları kullandım. İstanbul'daki Eren Neon atölyesinde Ersel Usta'nın yardımıyla şekillendirme, neon gazı, argon-cıva gazı dolumu ve elektrik aksamı gerçekleşti. Bu fikir ve yapımı 2016 yılında başladıysa da 2017 yılında bittiği için işin tarihini 2017 şeklinde belirttim.

Sergi için tüm işleri İstanbul'dan Eskişehir'e trenle peyderpey getiriyordum ancak bu iş çok büyük olduğu için beni çok seven insanlar bana yardım etmek istediler ve bu işi arabayla kucaklarında İstanbul'dan Eskişehir'e kadar getirdiler, kendilerine çok teşekkür ederim, yalnız iş geldiğinde kırılmıştı ve içindeki gaz da uçmuştu. Bu nedenle onu yeniden İstanbul'a Ersel Usta'ya götürüp dolumunu yaptırdım, bu tamirat için hiç ücret almayan ustama takrar teşekkür ederim.



Ersel Usta'nın atölyesi Eren Neon'da Galata kuledibi, İstanbul Şubat 2017

Sınırlar



Görsel 5.9. Sınırlar – 2016
Alevde cam biçimlendirme, argon ve civa buharı
Ölçüler: 22 x 30 x 10 cm
Fotoğraf: Çağdaş Cam Sanatları Müzesi
Fotoğraf Ekibi, 2017

Şeffaf cam içerisine argon ve cıva buharı doldurulmuştur. Cam içerisinde dolaşan gaz sürekli hareket halindedir, hacmi en fazla olan bölgelere doğru yaptığı hareket aslında içerisine yerleşme çabasını gösterir. Pompalanan gaz, içeride doğrusal harekete meyleder, kıvrımlı ve bombeli biçimler bu doğrusallığı bozduğunda gaz içeride homojen hareket edemez. Bunun sonucunda biçimin kenarındaki renklerde ve bombeli biçimlerde bir solma gözlenir. Bu eserde araştırmacı, izleyiciyi camın sınırlarını görmeye davet eder (Görsel 5.9.).

Uygulama

Bu parçayı *Urban Glass New York*'ta aldığım neon eğitimi sırasında şekillendirdim. Daire ocağı *(rainbow burner)* kullanarak parçaları üfledim, dayanıklılık testinden sonra çapraz alev *(cross fire)* kullanarak üflediğim cam parçaları birleştirdim, sonra yine daire ocağına geçip son şeklini verdim. Camda kalın ve ince alanlar oluşturup ışığın içeri yerleşmeye çalışmasını izlemek istedim. Bu işin bombardıman ve soygaz dolum aşaması *Urban Glass* neon atölyesi teknisyeni *Ashley Goodwin* tarafından gerçekleştirildi. Elektrik aksamını Türkiye'de Ersel Usta ile birlikte yaptım.



Hangi gazların hangi renkleri oluşturduğuyla ilgili örnekler

Urban Glass Neon Atölyesi
Brooklyn 13 Temmuz 2016

Hallederiz



Görsel 5.6. Hallederiz – 2017
Alevde biçimlendirme, neon (Uygulama: Ersel Usta, Eren Neon)
Fotoğraf: Alper K. Çiftçi

Herkesin her işi halledebildiği bir yere ait olmak ya da olmamak, belki de tüm mesele budur.

Uygulama

Harf bükmek bu alandaki en ustalık gerektiren işlemdir, bu nedenle eserin yapımı için Ersel Usta'dan yardım aldım. Eren Neon Atölyesi'nin sahibi Ersel Hazine 15 yılı aşkın neon tabela işini Galata Kuledibindeki atölyesinde tek başına sürdürmeye devam ediyor.

Öncelikle yapılmak istenen yazı, cam fiber ile dokunmuş yanmaz bir bez yüzey üzerine çizilir. Bu şablon çubuk halindeki camı bükmek için klavuz oluşturur. Kıvrılacak yüzey ateşe dayanıklı kalem ile çizilir ve daire ocağının alevi kıvrılacak camın genişliğine uygun şekilde ayarlanır ve cam ısıtılmaya başlanır. Cam ısı karşısında mukavemetini kaybettiğinde, şablon üzerine taşınır ve son şekli verilir. Kıvrılacak her yüzey için bu işlem yapılır. Bu sırada çubuk camın bir ucu mantar tıpa ile kapatılır ve diğer ucuna üfleme borusu bağlanır. Cam bükülürken oluşan dar alanlar böylelikle üflenebilir ve ideal gaz akışı için boşluk sağlanır. Harfler bükülldükten sonra görüntüde süreklilik sağlanması için arka kısımda kalan camlara siyah boya *(block-out paint)* uygulanır.

Neon gazı için camda bir giriş, bir de çıkış için elektrot bağlanması gerekir. Uzun bir yazı yazıldığı zaman cam yeterli gelmediğinde elektrot kapatılır ve devam eden diğer cam yazının devam eden elektrotuna uygun elektrik teliyle bağlanır.

Ersel Usta'ya bilgi ve deneyimlerini benimle paylaştığı için teşekkür ederim. Tüm eserler için uygun trafoları seçip, elektrik bağlantılarını harika indirimlerle verdiği için kendisine ayrıca teşekkür ederim.

SÖZLÜKÇE

CAMIN PLASTİK OLANAKLARI

Cam malzemesi, soğukken katı bir malzemedir, ancak ısıya maruz bırakıldığında sıvı malzeme özellikleri gösterir. Bu durum camın sıcakken ve soğukken biçimlendirilebilmesine olanak sağlar.

Alevde Cam Biçimlendirme Tekniği

Bu teknikte cam, alevde ısıtılarak şekillendirme sıcaklığına getirilir ve biçim verilir. Camın boru şeklinde olanları ısıtıldığına üflenmesine olanak sağlar. Biçimlendirilen cam boruların içerisine soy gaz çeşitleri doldurulabilir.

Neon, Argon, Krispton, Ksenon

Bu soygazlar cam içerisine bir miktar cıva ile doldurulup trafo ve elektrik bağlantıları yapılarak cam içerisinde ışımaya yol açarlar. Her soygaz farklı renk oluşturur. Yaygın olarak günlük hayatta gördüğümüz neon tabelaların içerisine neon gazı doldurulur, kuvvetli kırmızı ışık verir, şeffaf ve opak cam içerisine doldurulduğunda farklı kırmızı tonları elde edilir. Neon gazının az pompalandığı ve gerilimin yüksek tutulduğu durumlarda turuncu renk elde edilir.

Battuto Tekniği

Corning Cam Müzesi'nin cam sözlüğünde tekerlek oyma yüzeyini tanımlamak için kullanılan kelime *'battuto'*dur. Bu teknikte soğuk cam biçimlendirme ekipmanlarından tekerlek biçimindeki makine yüzeyi camda daire biçiminde oyuklar oluşturulmasını sağlar.

Cam Koparma Tekniği

Cam yüzeyinin sert bir malzeme yardımıyla koparılması işlemidir. Camın yüzeyi ilk önce çizilerek veya kumlama tekniği ile aşındırılır. Sonra daha kuvvetli aşındırıcı bir malzeme, (kan tutkalı) camın yüzeyine uygulanır. Bu sayede camın yüzeyinde kopmalar oluşturulur [402].

---

[402] E. Kula ve E. Küçükbiçmen. (2016) Glass Chipping Technique Applied in Glass Art. Erpa International Congress on Education

Finisaj

Sonlandırma sürecini tanımlamak için kullanılan bir teknik terimdir. Cam şekillendirme tekniklerinden sonra uygulanan aşamadır. Cam, kalıptan çıkarıldığında kalıp malzemesinin (alçı) içerisindeki kalsiyumun cam üzerinde matlaşmaya yol açtığı gözlenir; kalıptaki kuvars malzemesinin de camın yüzeyine bir miktar tutunduğu gözlenir. Devitrifikasyon denilen camın kristalleşmesi de kalıbın oksijen alan açık alanlarında gözlenir. Bu etkiler camın yüzeyinde matlık oluşturur ve camsı görünümünde deformasyon oluşturur. Bu nedenle finisaj (sonlandırma) sürecine tabi tutulur. Kalıp sebebiyle cam yüzeyinde oluşan deformasyon, yüzey çatlakları, devitrifikasyon ile gözlenen kristalleşme, döküm ağzının temizlenmesi, üfleme çubuğunda kalan cam parçaları, kuma döküm sırasında oluşan dalgalanma vb. gibi istenmeyen etkilerin giderildiği aşamadır.

Frit De Verre

Cam pudra ve fritlerin, bir macun veya cam hamuru oluşturulmaksızın elenerek füzyonlanması tekniğidir. Bu teknik 21. yy sanatçısı *Anne Petters* tarafından isimlendirilmiş olup uygulanmaya devam edilmektedir.

Füzyon Tekniği

Bu teknikte cam füzyon fırınında[1] camların şekillendirme sıcaklığında birbirleriyle kaynaşmaları ve birleşmeleri sağlanır. Ancak genleşme kat sayıları aynı olan camlar birlikte kullanılabilir.

---

[1] Bu fırın, refrakter malzemeler ile yalıtılmış, yalnız üzerinde rezistansları olan elektrikli cam fırın tipidir. Çıkabildiği maksimum sıcaklık 900 C derece olup, progrometresi en az 12 aşamalı diyagram yazmaya olanak tanımalıdır.

Kalıpla Cam Biçimlendirme Tekniği

Öncelikle *wax*[2] veya çamur gibi plastik malzemeler ile model hazırlanır. Model için yüksek ısıya dayanımı olan (alçı-silis karışımı) kalıp hazırlanır, model kalıptan çıkarılır. Modelin kapladığı alan su ile ölçülür, camın yer çekimi ile çarpılır ve %10 daha eklenerek kalıba ne kadar cam koyulacağı hesaplanır. Kalıp 24 saat açık havada kurutulur. Camlar tartılarak yeterli boyutlarda kesilir. Elektrikli cam fırınına[3] kalıp yerleştirilir, içerisine kristal cam çubuklar yerleştirilir. Fırında camlar eriyerek kalıbın içine doğru akar ve kalıbın şeklini alır. Fırın süreci camın kalınlığına bağlı olarak 4 gün ila 7 gün arasında sürer. Kalıp soğuduktan sonra cam, kalıp içerisinde çıkarılır ve finisaj işlemleri süreci başlar.



[2] Balmumu temelli bir çeşit model malzemesidir.

[3] Bu fırın, refrakter malzemeler ile yalıtılmış, kenarlarında ve üzerinde rezistansları olan elektrikli cam fırın tipidir. Çıkabildiği maksimum sıcaklık 900 °C olup, progrometresi en az 12 aşamalı diyagram yazmaya olanak tanımalıdır.

Kuma Cam Döküm Tekniği

Bu teknikte kum, bentonit ve su belirli miktarlarda karıştırılarak kalıp malzemesi haline getirilir. Bir metal tekne içerisine bu karışım sıkıştırılır, biçim verilir ve kalıp oluşturulur. Yüzeyine ayırıcı olarak grafit ve alkol karışımı püskürtülür. Bu kalıp içerisine cam fırınından (1100-1200 C derece) cam kepçe ile dökülür. Tavlama fırınında[4] gerektiği kadar bekletilir [403].

Kumlama Tekniği

Hava basınçlı kumun cam yüzeyine püskürtülerek uygulanmasıdır. Buzlu cam görüntüsü veren kremlerden farklı olarak basınç sayesinde camın yüzeyini aşındırarak derin oyuklar yaratmaya olanak sağlar. Kullanılan kumun kalınlığına ve inceliğine göre camın yüzeyindeki etkisi değişiklik gösterir.

Tiffany Vitray Tekniği

Bakır folyo ile sarılan cam yüzeyi kalay-kurşun alaşımı bir metal yardımıyla lehimlenerek birleştirilir. Bu teknik, ismini tekniğin mucidi, tasarımcı *Louis Camfort Tiffany*'den alır.

*

[4] Tavlama fırını, refrakter malzemeler ile yalıtılmış, camın tavlama derecesine göre ayarlanmış (510-560 °C sıcaklık) elektrikli fırın tipidir. Camın kalınlığına bağlı olarak tavlama sıcaklığında bekleme süresi artabilir veya azalabilir.

[403] Bertil Vallien ile Kuma Cam Döküm Eğitimi, Kişisel Notlar, 2014

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Albers, J. (2013). Interaction of Color. (4. Baskı), Londra: New Haven & London Yale University Press.

Antmen A. (2008). 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, İstanbul: Sel Yayıncılık, 117

Arnheim, R. (1957). Sanat Olarak Sinema. (Çev: R. Ü. Tamdoğan). İstanbul: Hil Yayın, 58, 59, 106

Artun A. (2014) Sunuş / Sanat Emeği. A. Artun (Ed.), Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite içinde (18). İstanbul: İletişim Yayınları

Artun A. (2015) Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi, Estetik Modernizmin Tasfiyesi. (3), İstanbul: İletişim yayınları, 33, 93, 167

Artun A. (2005). Sanatçı Müzeleri, İstanbul: İletişim Yayınları, 172.

Barovier, M. (2004). Murano's Rebirths. N. Bertoldini (Ed.), Venetian Art Glass: An American Collection, 1840-1970 içinde (9,22,24,25) Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Bayat, F. (2015). Türk Mitolojik Sistemi - Cilt 1. (3), İstanbul: Ötüken Neşriyat. 32, 70-71, 194, 298, 283

Blair D. ve Corning Museum of Glass. (1973). A History of Glass in Japan. New York: Kodansha International/USA, 7, 282-284, 294.

Buren D. (2005) Mimarinin İşlevi: Eser ile İçine Yerleştiği Mekânlara Dair Notlar (1983). A. Artun (Ed.) Sanatçı Mü-

zeleri. (s. 172). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bürger P. (2003), Avangard Kuramı. İstanbul: İletişim Yayınları, s. 59.

Cummings, K. (2011). Çağdaş Cam Sanatı. (Çev: M. Ağatekin), İstanbul: Karakalem Kitabevi Yayınları, 13, 15, 21-49.

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi (CİLT 3.) İstanbul. s. 1854

Frantz, S. K. (2005) Twentieth-Century Bohemian Art in Glass: The Artistic and Historical Background. Dr H. Ricke (Ed.), Czech Glass 1945-1980 Design in an Age of Adversity, içinde (14, 17, 21, 22), Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

… (2005) Dr H. Ricke (Ed.), Czech Glass 1945-1980 Design in an Age of Adversity, içinde (74, 75, 77, 78, 93, 128), Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Gage, J. (1999) Color and Meaning. Berkeley & Los Angeles: University of California Press., 134.

Gardin, N. ve Olorenshaw, R. (2014) Larousse Semboller Sözlüğü. (Çev: B. Akşit) İstanbul: Bilge Kültür Sanat. 292

Gen E. (2005). Sanatçı Müzeleri. İstanbul: İletişim Yayınları. 61

Gropius., W. (2002) Bauhaus Üretiminin İlkeleri Dessau, 1926. N. Togay (Ed.), Modern Mimarlığın Öncüleri Dizisi 3 Walter Gropius ve Bauhaus içinde (s. 29). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.

Gruen A. (2010) Demokrasi Mücadelesi: Radikalizm, Şiddet ve Terör. (Çev: İ. Ilgan), İstanbul: Çitlembik Yayınları. s. 85

Gürsel B. (2009) Bauhaus'un Fotoğraf Sanatına Etkisi. A. Artun ve E. Aliçavuşoğlu (Ed.), Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı içinde (s. 445-446) İstanbul: İletişim Yayınları.

Haacke, H. (2005) Müzeler – Bilinç Yöneticileri. A. Artun (Ed.), Sanatçı Müzeleri içinde (s. 220) İstanbul: İletişim Yayınları.

Halem H. (1996) Glass Notes. Ohio: Franklin Mills Press (3) 2

Halper, V. (2013). Links Australian Glass and The Pacific Northwest. Seattle: University of Washington Press. 11, 16

Hançerlioğlu, O. (1993). Psikoloji Sözlüğü. İstanbul: Remzi Kitabevi. s. 126,130.

Itten, J. (1970) Kunst der Farbe. Germany: Ravensburger Buchverlag Otto Maier GmbH. 16, 17, 45, 46, 55-59

İzgören, A. Ş. (1999). Dikkat Vücudunuz Konuşuyor. (2). Ankara: Academy International, 134, 137, 140, 143

Japan Glass Artcrafts Association. (2002). Art in Glass The Creative Work of 95 Japanese Artists. Tokyo: P•I•E Books, 150

Kandinsky, W. (2015) Sanatta Ruhsallık Üzerine. (Çev: G. Ekinci.) İstanbul: Altıkırkbeş Yayın. 51, 56, 64, 71.

Kurtoğlu, Z. (2000). Plotinos'un Aşk Kuramı (2). Bursa: Asa Kitabevi, 158.

Langhammer, A. (2003). Legend of Bohemian Glass. Czech Republic: Tigris, 190

LeWitt, S. (1967) Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar, (Çev: A. Antmen), (2008), 20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar içinde (s. 197), İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lynn M. D. (2004). American Studia Glass. USA: Hudson Hills Press LLC. 1, 3, 11, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 60, 67

Moran, B. (2014) Edebiyat Kuramları ve Eleştiri. (25. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları, 59-60

Müller-Alsbach, A., Stahlhut, H. ve Szeemann, H. (2002). Marcel Duchamp. Museum Jean Tinguely Basel. Ostfildern-Ruit Germany. 76.

Ocvirk, O.G., Stinson, R. E., Wigg, P.R, Bone, R. O., Cayton, D. L. (2015) Sanatın Temelleri. (Çev: Balkır Kuru, N., Kuru A.), İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları, 176, 184-186, 204,

Osborne, M. (2013). Links Australian Glass and The Pacific Northwest. Seattle: University of Washington Press. 63, 66, 71, 77, 78

Parramon, J.M. (1991) Teoria y Practica del color (Çev: E. Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi., 6.

Pastoureau, M. (2005) Bleu, Historie d'une couleur (Çev: İ. Malak Uysal) İstanbul: İmge Kitabevi., 26, 27, 44, 49, 52, 78, 110, 194.

Shaw, W. (2004) Osmanlı Müzeciliği - Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi. İstanbul: İletişim Yayınları. 11

Uçar, T. F. ( ) Görsel İletişim ve Grafik Tasarım, 52

Wittgenstein, L. (2007). Bemerkungen Über Die Farben, (2). (Çev: Linda L. McAlister Margarete Schaettle) U.S: University of California Press, 7e, 8e, 11e

Sonego, C. (2004). Ercole Barovier: A Protagonist of 20th Century Murano Glass. N. Bertoldini (Ed.), Venetian Art Glass: An American Collection, 1840-1970 içinde (28, …) Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

T.C. Milli Eğitim Bakanlığı (2007). MEGEP, Grafik Fotoğraf, Doku. Ankara, 3.

Vigier L. ve Pina L. (2002) Scandinavian Glass 1930-2000 Smoke & Ice, China: Schiffer Publishing Ltd. 171, 172, 173, 174, 188

Vondruška V. ve Langhamer A. (1991) Bohemian Glass: Tradition and Present. Nový Bor: Crystalex, 132

Warmus, W. (2003) Hyper-Medium. M. Piranio (Ed.), Fire and Form: The Art of Contemporary Glass içinde (s. 14), Seattle: Norton Museum of Art, Washington Press.

Tez, Makale ve Bildiriler:

Ağatekin, E. (2002) Artistik Seramik Biçimlendirmede Doku (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Ağatekin, M. (2008) Cam Sanatında Işık Etkileri ve Stanislav Libensky'nin Çalışmaları, Anadolu Sanat, Sayı: 19, 8.

Ağatekin, M. (2015). Sanatsal Camın Türkiye'de Plastik Sanatlar İçerisinde Yer Alma Süreci ve Önemli Parametreler, 30. Şişecam Sempozyumu, İstanbul: İTÜ Süleyman Demirel Kültür Merkezi, 70.

Akan, T. (2006). Maddenin 4. Hali Plazma ve Temel Özellikleri. Elektronik Çağdaş Fizik Dergisi, (4) 5

Aksoy M. (2012). 50. Yıl Mehmet Aksoy, Zamanın ve Mekânın Suretleri İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, 119.

Algan, E. (2007). Resmin Cam Halleri. ARTIST modern, 80(7) 48-55

Andrus, B. (2016-2017). The Encounter: How the Czechoslovak Pavilion at Expo 67 Changed the Course of Glass Art in North America. Glass Quarterly. (145). 34-36

Arslan, Nurdan. (2013). Serbest Cam Tasarımı ve Endüstriyel Cam Tasarımı Eğitiminde Sıcak Cam Atölyesinin Önemi. Sanat-Tasarım Dergisi. (Cilt 1)-Sayı 4, s.39-46.

Çekinmez, V. (2010) Farklı Kültürlerde Renklerin Anlamları, T.C. Başbakanlık Dış Ticaret Müsteşarlığı İhracatı Geliştirme Etüd Merkezi Yayını, 9 https://www.google.com.tr/search?q=vural+%C3%A7ekinmez+igm+renk&ie=utf-8&oe=utf-8&client=firefox-b-ab&gfe_rd=cr&ei=_ETeV6DoOcLb8Af_yaioBA#q=vural+%C3%A7ekinmez+igeme+renk (Erişim Tarihi: 16.Eylül.2016)

Çiftçi, F. (2016) Sections from Contemporary Turkish Glass Art, Urban Glass Artist Talk. https://prezi.com/nw0twych2hw5/sections-from-contemporary-turkish-glass-art/ (Erişim Tarihi: 22.02.2017)

Çiftçi, F. (2017) Kaleydoskop Sergisi, Zeck Yaşam Kültür Dergisi, (74), 23-24.

Ertürk, N. (2017) Cam Sanatında Alevde Çalışma Tekniği (Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Fountain, H. (2000). Technology Acquisition, Firm Capability ans Sustainable Competitive Advantage: A Case Study of Australian Glass Manufacturers Ltd, 1915-39. Business History, 42 (3), 89-108.

Green J. R. (1996) At the Crossroad: Paik's Electronic Superhighway. Afterimage. Vol. 23 Sayı: 6, Black and White Photographs. 17, 4, 7.

Jirasek, I. (2016-2017). Whither the Tide? Glass Quarterly, (145), 47, 48

Klotz, U. M. (2015) 2015: International Year of Light and Light-based Technologies of UNESCO. Neues Glas - New Glass: Art and Architecture. (1). s. 30-32

Klotz, U. M. (2015a). Aurora Borealis: In-situ Light Installation. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (1),32

Klotz, U. M. (2017b) Toyama Glass Art Museum: An Interview with Shibuya Ryoji. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (1), 33, 35

Klotz, U. M. (2017c) Kokoro Japanese Glass Today in Frauenau. Neues Glas – New Glass: art & architecture. (1), 25-26

Klotz, U.M. (2017d) "Lebenswelt | Life-World" Contemporary Art from Japan at the Alexander Tutsek-Stiftung in Munich. Neues Glas – New Glass: art & architecture. (1), 15

Klotz, U. M. (2016e) Chris Wood: Blue Against The Blues. Neues Glas - New Glass: Art and Architecture. (1), 27

Klotz U. M. (2017e) Rui Sasaki Subtle Intimacy. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (1), 38

Kula E., Küçükbiçmen E., Göncü Y., Ay N. (2016) Glass Chipping Technique Applied in Glass Art. Erpa International Congress on Education, 971-978.

Köseoğlu, E. (2011) Kent Mekânına İlişkin Kuramsal Bakışlar: Rob Krier, Christopher Alexander ve Bill Hillier. İdealkent,(5) 122

Parsa, S., & Parsa, A. F. (2002). Göstergebilim çözümlemeleri. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi, 1. 91

Polat, H.H. (2012). Renk Teorisi ve Temel Yanılgılar. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Sayı: 28, 170.

Plümacher M. ve Holz P. (2007) Speaking of Colors and Odors, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 131. https://books.google.com.tr/books?hl=tr&lr=&id=zjTI1sFCzA4C&oi=fnd&pg=PA129&dq=frieling+1954+color&ots=0P4DgN3TtC&sig=s1akxOw65F9pw00yETAY7kgKRdU&redir_esc=y#v=onepage&q=frieling%201954%20color&f=false

Schack von Wittenau, C. (2005), Neues Glas und Studioglas | New Glass and Studio Glass, Regensburg: Erhardi Druck GmbH, 17, 18, 24, 58

Schilling, A. K. (2016) Işıkla Sanat Yapanlar Otto Piene ve Hans Kotter. Artam Global Art & Design Magazine (12) 105, 106

…. (2015). "Within Light / Inside Glass". Neues Glas – New

Glass: Art & Architecture, (4), 50

Şenyer, D., Ünaldı, N., Akan, Ö. B., (2016) Havacılık ve Uzay Teknolojileri Dergisi, Cilt 9 Sayı 1, 67

Takeda, A. (2017). The Characteristics of Masayo Odahashi's Works. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture, (1) s. 16-19

…. (2014). Daniel Buren. Neues Glas – New Glass: Art & Architecture. (2). s. 44

Yuvarlak, Ş. K. (2014) Alternatif Fotoğraf Üretim Yöntemleri Bağlamında Fotogram. Sanatta Yeterlik Tezi. Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Plastik Sanatlar Anasanat Dalı. 76

Yüce, D., Perdahçı, C. ve Ünsalan, H. (2016). Aydınlatmada Geleneksel Işık Kaynaklarından LED'e Kadar Uzanan Tarihçe, Kocaeli Üniversitesinde Sunulan Bildiri

Sergi ve Sempozyum Katalogları:

I. Uluslararası Anadolu Cam Sanatı Sempozyumu 26-27 Nisan 1988 (1990) İstanbul: TŞCFAŞ Belge ve Bilgi Merkezi.

Camgeran 2010 Uluslararası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Kataloğu (2010) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri.

Cam Dostları Grubu (2007). Cam Tutkusu Çağdaş Türk Cam Sanatçıları. İstanbul, Katalog

Büyükerşen Y. (2007) Eskişehir Büyükşehir Belediyesi Çağdaş Cam Sanatları Müzesi. Çağdaş Cam Sanatçıları Sergisi

Kataloğu, Eskişehir. 3

Det Synlige Menneske | The Visible Man Sergi Kataloğu. (2003) Danimarka: Glasmuseets forlag Narayana Press.

Heuer M. (2014). Aurora Kuzey Ülkelerinden Çağdaş Cam Sanatı Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. 13, 14

Jansson, M. (2014). Aurora Kuzey Ülkelerinden Çağdaş Cam Sanatı Sergi Kataloğu. İstanbul: Pera Müzesi Yayını. 9

Mack, H. (2015), Sahra Projesi. Visser M. Ve Zell T. (Ed.), ZERO Geleceğe Geri Sayım içinde (s. 54, 57, 58) İstanbul: Mas Matbaacılık.

Rosenthal, N. ve Madra, B. (2016) MACK Sadece Işık ve Renk Sergi Kataloğu. İstanbul: Mas Matbaacılık. 28, 29, 43, 124

Southern Exposure Sergi Kataloğu. (2004) Danimarka: Glassmuseets forlag Narayana Press.

Tüfekçioğlu, N. ve Ağatekin, M. (2010) Cam Eğitiminde Öncü Ülkeler. Camgeran 2010 Uluslar arası Katılımlı Uygulamalı Cam Sempozyumu Kataloğu. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Basımevi Tesisleri, 81

Zell, T. (2015), Kronoloji. Visser M. Ve Zell T. (Ed.), ZERO Geleceğe Geri Sayım. içinde (s. 51) İstanbul: Mas Matbaacılık.

Görüşmeler ve Eğitim Notları:

Ağatekin M. ile 21.04.2017 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

Arslan N. İle 31.20.2019 tarihinde yapılan görüşme.

Bech, J. ile Mart 2017'de elektronik posta ile yapılan bire bir görüşme.

Bertil Vallien ile Kuma Cam Döküm Eğitimi Kişisel Notlar, Cam Ocağı, Şubat 2014

Esin Küçükbiçmen ile 02.Haziran.2017'de mail yolu ile yapılan görüşme.

Hernandez, M. ile 13.07.2016 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

Michael Hernandez ile 'Path of The Illuminati' eğitim notları. 10.07.2016

Özen E. İle 25.03.2017 tarihinde yapılan yüz yüze görüşme.

Türemen A. İ. (2003) Temel Sanat Eğitimi Dersi Kişisel Notlar.

DVD :

Takmaz T. (Yapımcı) & Akbulut D. (Yazan ve Yöneten). (2015). Katsuşika HoKuSai, Suyla Gelen Korku [DVD]. Türkiye: Çekirdek Film

İnternet Kaynakları

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.57a859e45b0164.37862160/ (Erişim tarihi: 08.Ağustos.2016)

http://www.turkcebilgi.com/renk (Erişim tarihi: 08.Ağustos.2016)

http://www.mstworkbooks.co.za/natural-sciences/gr8/images/gr8ec04-gd-0052.png (Erişim tarihi: 26.Eylül.2016)

http://www.kameraarkasi.org/light/terminoloji/renk/renkdeneyi.html (Erişim tarihi: 08.Ağustos.2016)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Pigment (Erişim tarihi: 12.Eylül.2016)

https://en.wikipedia.org/wiki/Turquoise_(color) (Erişim tarihi: 16.09.2016)

http://www.missatlaplaya.com/2014/03/the-colours-in-her-by-spike-jonze/ (Erişim tarihi: 26.Eylül.2016)

http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5821818dc0b470.16096504 (Erişim tarihi: 08.Kasım.2016)

http://www.gzt.com/teknoloji/anlattiklari-suan-bile-imkansiz-nikola-teslanin-116-yil-sonra-ortaya-cikan-akilalmaz-roportaji-2620014 Erişim tarihi: 06.04.2017

http://www.nationalgeographic.com.tr/makale/kesfet/ilklerin-adami-nikola-tesla/2386 Erişim tarihi: 06.04.2017

http://www.annepetters.com/beauty-ii.html (Erişim tarihi: 16.04.2017)

https://tr.wikipedia.org/wiki/I%C5%9F%C4%B1k (Erişim tarihi: 07.Kasım.2016)

http://www.designboom.com/art/hans-kotter-home-sweet-home/

http://kunst.celle.de/Sammlung/Lichtkunst (Erişim tarihi: 05.04.2017)

https://tr.wikipedia.org/wiki/Vikingler (Erişim tarihi: 23.02.2017)

http://www.mimesis-dergi.org/2014/04/bagimsiz-ve-devrimci-sanat-icin-bir-manifesto/ (Erişim tarihi: 13.02.2017)

http://nickmountglass.com.au/chronology/ (Erişim tarihi: 03.02.2017)

https://www.slideshare.net/AdelaBiancaHan/nordic-glass-53120010) (Erişim tarihi: 27.02.2017)

http://www.glasakademin.se/om-glasakademin/ Erişim tarihi: 01.02.2017

https://www.urbanglass.org/glass/detail/opening-imagine-glass-art-museum (Erişim tarihi: 15.02.2017)

http://www.imaginemuseum.com/ (Erişim tarihi: 16.02.2017)

Andrus B. (2016-2017). The Encounter. Glass Quarterly (145), 36-37

http://www.glassart.org/schools-educators.html (Erişim tarihi: 23.02.2017)

https://www.glassart.org/students.html (Erişim tarihi: 16.02.2017)

http://www.glassismore.com/core/content.php?option=-viewitem&id=13 (Erişim tarihi: 23.02.2017)

http://www.canberraglassworks.com/artists/professional-workshops/kiln-forming-kirstie-rea/ (Erişim tarihi: 09.02.2017)

http://www.newsstand.co.uk/651-Other-Crafts-Magazines/14001-Subscribe-to-CRAFT-ARTS-INTERNATIONAL-Magazine-Subscription.aspx#inbasket (Erişim tarihi: 07.02.2017)

https://www.urbanglass.org/glass/about (Erişim tarihi: 16.02.2017)

http://www.glassart.org/schools-educators.html (Erişim tarihi: 16.02.2017)

http://risdmuseum.org/about/collection (Erişim tarihi: 16.02.2017)

http://glasmuseet.dk/?lang=en Erişim tarihi: 07.03.2017. http://kongehuset.dk/en/the-royal-house/regentparret/hm-the-queen Erişim tarihi: 07.03.2017

http://glasmuseet.dk/den-permanente-samling/?lang=en (Erişim tarihi: 07.03.2017)

http://glasmuseet.dk/young-glass/?lang=en (Erişim tarihi:

08.03.2017)

http://glasmuseet.dk/young-glass/?lang=en (Erişim tarihi: 08.03.2017)

https://www.urbanglass.org/glass/detail/opening-imagine-glass-art-museum (Erişim tarihi: 16.02.2017)

https://www.camocagi.org/tr/content/akdeniz-izlenimleri-turk-cami-sergisi-icin-acik-davet (Erişim tarihi: 22.02.2017)

https://www.pasabahcemagazalari.com/koleksiyonlar/kk-191 (Erişim tarihi: 22.02.2017)

http://www.sisecam.com.tr/tr/surdurulebilirlik/kurumsal-sosyal-sorumluluk (Erişim tarihi: 22.02.2017)

http://www.camatelyesi.com/tr/hakkimizda/ (Erişim tarihi: 22.02.2017)

http://www.camatelyesi.com/tr/sergiler/ (Erişim tarihi: 22.02.2017)

http://www.fucinadegliangeli.com/mostre.html (Erişim tarihi: 15.04.2017)

https://www.inexhibit.com/case-studies/the-international-exhibitions-of-the-triennale-di-milano/ (Erişim tarihi: 15.04.2017)

http://digital.craftcouncil.org/cdm/landingpage/collection/p15785coll2 (Erişim tarihi: 15.04.2017)

http://www.tamabi.ac.jp/english/about/history.htm (Erişim

tarihi: 19.04.2017)

http://www.nua.ac.jp/english/new/pdf/guide_of_nua.pdf (Erişim tarihi: 19.04.2017)

http://michaelscheiner.net/michaelscheiner.netfolder/Home_files/Michael%20Scheiner%27s%20Students%27%20Portfolio.pdf (Erişim tarihi: 19.04.2017)

http://www.kuripa.co.jp/cgi-bin/ag/ag_artists.cgi (Erişim tarihi: 19.04.2017)

http://www.vicarte.org/about.html (Erişim tarihi: 01.05.2017)

http://sr.gsf.marmara.edu.tr/notice/sicak-cam-atolyesi-acildi/ (Erişim tarihi: 17.10.2019)

*

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 2.1. Rengin Algılanması

Kaynak:http://www.mstworkbooks.co.za/natural-sciences/gr8/images/gr8ec04-gd-0052.png

(Erişim Tarihi: 26.09.2016)

Görsel 2.2. Toplamsal Renk

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c2/AdditiveColor.svg

(Erişim Tarihi: 26.09.2016)

Görsel 2.3. Çıkarımsal Renk

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/19/SubtractiveColor.svg

(Erişim Tarihi: 28.Eylül.2016)

Görsel 2.4. Renk Paleti

Kaynak: Kunst der Farbe s. 67

Görsel 2.5. Nitelik Kontrastı

Kaynak: Johannes Itten Kunst der Farben, 1970, s. 57

Görsel 2.6. Nicelik Kontrastı

Kaynak: Johannes Itten Kunst der Farben, 1970, s. 47

Görsel 2.7 Nicelik Kontrastı

Kaynak: Itten, 1970, s. 47

Görsel 2.8. "Her" Filminin sahnelerinde kullanılan renk paletleri

Kaynak: http://www.missatlaplaya.com/2014/03/the-colours-in-her-by-spike-jonze/

(Erişim Tarihi: 26.Eylül.2016)

Görsel 2.9. Form ve Renk İlişkisi

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 2.10. Yaklaşan ve Uzaklaşan Renklerin Biçim Üzerindeki Etkisi

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 2.11. Olafur Eliasson, Rainbow Bridge, 2017, enstalasyon 12 parça küre ve konstrüksiyon

Kaynak: http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK110393/rainbow-bridge#slideshow

(Erişim tarihi: 10.04.2017)

Görsel 2.12. Karanlık Sinema

Kaynak:http://3.bp.blogspot.com/K6v6fhkYRIU/WLdDS-5fGK7I/AAAAAAAADCA/LLNOQSTmQ-02h7MLcFk-2lmYE688lK5q9ACK4B/s1600/Linda%2BDarnell.jpg

(Erişim Tarihi: 10.04.2017)

Görsel 2.13. Arthur Siegel, Untitled II (Photogram), 1946, Vintage Silver Print

Kaynak:http://www.deborahkuschner.com/dynamic/artwork_detail.asp?ArtworkID=205

(Erişim tarihi: 21.03.2017)

Görsel 2.14. Václav Cigler, 1970-1975

Büyük parça: Y: 48 G: 48 D:9 cm, Küçük parça Y:23 G:23 D: 9 cm, Metal parça: Y:121 G: 12,5 D: 17,5 cm. Malzeme: İki parça; kırılma imleci yüksek optik cam ve krom kaplı metal çubuk. Teknik: Yapıştırma, parlatma, kesme

Kaynak: Czech Glass, 2005, a.g.k., s. 153

Görsel 2.15. Zero Group: Günther Uecker, Heinz Mack ve Otto Piene

Kaynak: Multimedia Art Museum Moscow: http://www.mamm-mdf.ru/upload/iblock/1b6/1b6d02810e1b39b-9277d799804f667fe.jpg (Erişim Tarihi: 19.03.2017)

Görsel 2.16. Hans Kotter, Home Sweet Home, 2012, römork üzerinde cam ev, metal, ayna, pleksiglas, LED, römork. Osthaus Müzesi

Kaynak: http://www.designboom.com/art/hans-kotter-home-sweet-home/ (Erişim Tarihi: 19.03.2017)

Görsel 2.17. Mehmet Aksoy, 'Çekicin Rüzgarındaki Ezotetik İllüzyonlar' Sergisi, 2017 Anna Laudel Contemporary İstanbul

Kaynak: Fatma Çiftçi kişisel fotoğraf arşivi

Görsel 2.18. Nam June Paik, One Candle 1988 tripod üzerinde mum, zoom lensli kamera ve tripod, sinyal dönüştürücü, transformatör, monitör, yedi adet 3-borulu projektör.

Kaynak: Frankfurt Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu: http://mmk-frankfurt.de/en/the-collection/werkdetailseite/?werk=1989%2F6 (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

Görsel 2.19. Olafur Eliasson, Your museum primer, 2014

Kaynak: http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK108815/your-museum-primer#slideshow

(Erişim Tarihi: 16.04.2017)

Görsel 2.20. Timm Ulrichs, Death-Eat, 1965-1974, Teknik/malzeme: Mavi neon ışık yazı, sözcük oyunu, death (ölüm) ve eat (yemek) yazıları yanıp söner

Kaynak: http://kunst.celle.de/Sammlung/Lichtkunst
(Erişim Tarihi: 16.04.2017)

Görsel 2.21. Anne Petters (2011) Beauty II. Yerleştirme. Malzeme: Su, xenon ışığı, karanlık oda.

Kaynak: http://www.annepetters.com/beauty-ii.html
(Erişim tarihi: 16.04.2017)

Görsel 2.22. Victor Vaserely, Tophanei Amire Sergisi, 2017

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 3.1. 'Single Bloom' Vase Pavel Hlava, 1958 Nový Bor Y: 39 cm Borske Sklo Glassworks / 'Single Bloom' Vase 1958 Pavel Hlava Y: 38.7 cm. Karlovarske sklo (Moser) Glassworks, Karlovy Vary

Kaynak: Czech Glass, 2005, a.g.k., 17

Görsel 3.2. Stanislav Libenský ve Jaroslav Brychtová

Kaynak: Mustafa Ağatekin, Železný Brod

Görsel 3.3. Göran Hongell. 1957. Aarne Cam Serisi. 7 parça.

Kaynak: http://www.didriks.com/iittala-Aarne-Cat-Banner.jpg (Erişim tarihi: 27.02.2017)

Görsel 3.4. Alvar Aalto. 1936. 120 mm. 'Eskimonaisen Nahkahousut'

Kaynak: http://images.cdn.yle.fi/image/upload//w_1198,h_742,q_70/13-3-6385563.jpg (Erişim Tarihi: 27.02.2017)

Görsel 3.5. Nick Mount. Cam üfleme. Cam, ahşap, metal.

2017

Kaynak: http://nickmountglass.com.au/2017/
(Erişim Tarihi: 03.02.2017)

Görsel 3.6. Klaus Moje, "Uriarra-Kreuzung" 59 x 45,5 cm. Mozaik cam, fırında şekillendirme, kesme; bakır ayak kırmızıya boyalı, 1985

Kaynak: New Glass and Studio Glass, Selected Works from the Museum of Modern Glass s. 25

Görsel 3.7. Richard Marquis, "Crazy Quilt Coffeepot" 1974

Kaynak: Museum of Modern Glass (Kat. No:53) s. 12

Görsel 3.8. Kristie Rea, 'Freedom of Leaving', cam ve ahşap, Y 116 x G 15 x D 9.5 cm. 2016

Kaynak: http://sabbiagallery.com/artists/kirstie-rea/
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.9. Giles Bettison, Magenta Vessel, 1995

Kaynak: Osborne (2013) a.g.k., 77

Görsel 3.10. Klaus Moje, Scott Chaseling ve Kirstie Rea asistanlığıyla, 'Niijima 10/99 B1' füzyon ve üfleme Y: 54 cm, G: 14.8 cm 1999

Kaynak:http://d3seu6qyu1a8jw.cloudfront.net/sites/default/files/images/99.6.8.jpg?itok=OU79Txfs) CMOG Koleksiyonu (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.11. Scott Chaseling, 'Censor', Füzyon, boyama, üfleme. Cam. Y 47 x G 24 x D 24 cm. 2004

Kaynak: http://svc035.wic052p.server-web.com/finalists/finalist.cfm?eid=732 (Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.12. Richard Whiteley, “Absent I” Y:50,7 G:31,8 D:11 cm, Kalıpla cam şekillendirme. 2016

Kaynak: http://richardwhiteley.com/work.php
(Erişim Tarihi: 07.02.2017)

Görsel 3.13. Richard Whiteley, “SOMA” Y:180 x G:73 x D:65 cm. Kalıpla cam şekillendirme, metal. 2008

Kaynak: http://richardwhiteley.com/work.php
(Erişim Tarihi: 07.02.2017)

Görsel 3.14. Holly Grace, “Callopy Series, Fallen I & II” 28 x 50 x 26 cm, 2010

Kaynak: http://www.hollygrace.com/ss-canopy)
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.15. Holly Grace “Horse Camp Hut”, 17 x 25 x 18 cm, 2014

Kaynak: http://www.hollygrace.com/projections-1
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.16. Clare Belfrage “In Sight in Deep Red” 2015, 44 x 44x 9 cm

Kaynak: http://www.clarebelfrage.com/recent-work/
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.17. Clare Belfrage “Awash in Brown” 2014, 35 x 33x 6 cm

Kaynak: http://www.clarebelfrage.com/recent-work/
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.18. Klaus Moje “Roll-Up” Y: 61 G:13,5 cm füzyon, kiln formed & wheel ground, 2010

Kaynak: http://sabbiagallery.com/artists/klaus-moje/
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.19. Klaus Moje "Roll-Up 2" Y: 45 G:10 cm füzyon, kiln formed & wheel ground, 2012

Kaynak: http://sabbiagallery.com/artists/klaus-moje/
(Erişim Tarihi: 09.02.2017)

Görsel 3.20. Mai Baba (2010) Akaiito (Crimson Line) 50x160x160 cm. Malzeme: cam, naylon ip. Yerleştirme: Kırık ve onarılmış endüstriyel cam bardaklar kırmızı ipliklerle birbirine bağlanmıştır

Kaynak:http://michaelscheiner.net/michaelscheiner.net-folder/Home_files/Michael%20Scheiner%27s%20Students%27%20Portfolio.pdf (Erişim tarihi: 19.04.2017)

Görsel 3.21. Sato, Mariko. (Yastıklar), Ölçüler: 28 x 27 x 8 cm Teknik: Fırında Biçimlendirme

Kaynak: Japan Glass Artcrafts Association. (2002). Art in Glass The Creative Work of 95 Japanese Artists. Tokyo: P•I•E Books, s. 150

Görsel 3.22. Odahashi, Masayo (2016) Eser Yapım Aşamasındadır. Malzeme: Cam. Teknik: Kalıpla biçimlendirme ve emay.

Kaynak: Neues Glas – New Glass: art & architecture (2017) Sayı 1. s. 16

Görsel 3.23 Machiko, Ito (Tarihsiz) "En", Malzeme: Tığ ile işlenmiş fiber cam

Kaynak: Neues Glas – New Glass: art & architecture (2017) Sayı 1. s. 25

Görsel 4.1. Camda yoğunluk arttıkça renklerin koyu-açık algılanması

Kaynak:http://heartofenglandglass.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/lineblends-lr-1.jpg (Erişim Tarihi: 09.04.2017)

Görsel 4.2. Frantisek Vizner, 1972, Tabak, 45 cm çap , Kesme Cam

Kaynak: http://www.frantisekvizner.com/cut-glass/ (Erişim Tarihi: 16.03.2017)

Görsel 4.3. Dan Flavin, 1968, Untitled (to the "innovator" of Wheeling Peachblow), floresan ışıklar ve metal tesisat.

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 4.4.Lino Tagliepietra, (2008) Makah, 26 x 11 x 7 inç

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 4.5. 3 cm kalınlığında, Gün ışığında ve Floresan ışıkta farklı renkte algılanan camlar

Kaynak: http://heartofenglandglass.co.uk/wp-content/uploads/2011/07/nd-line-blend.jpg (Erişim Tarihi: 09.04.2017)

Görsel 4.6. Michael Hernandez, (2010), The West is Tough, Amigo, yerleştirme, Malzeme: Neon, taksonomi çakal, falsa battaniyeleri, çelik tekerlek, dikenli tel, deri, boya, 20x8x15 inç

Kaynak: http://s3.otherpeoplespixels.com/sites/42003/assets/AnsVoif7jTiHLEhk.jpg (Erişim Tarihi: 24.04.2017)

Görsel 4.7. Jaroslava Brychtová & Stanislav Libenský, kalıpla biçimlendirme

Kaynak: Mustafa Ağatekin, Železný Brod

Görsel 4.8. Chris Wood, 2011, Spyra, 140x140 cm, yerleştirme. Malzeme: dikroik cam ve alüminyum.

Kaynak: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/dc/0a/66/dc0a6660328cce6d3079cef832fdf819.jpg

Erişim Tarihi: 16.04.2017

Görsel 4.9. Jack Storms, Chroma Cube, 4 x 8" ve 6,5 x 10,5"

Kaynak: http://www.aurorasculpture.com/plasma/image13.htm (Erişim Tarihi: 01.05.2017)

Görsel 4.10. Richard Meitner, 2014, In other Words

Kaynak: New Glass – Neues Glass : Art & Architecture, 2015 (4) s. 50.

Görsel 4.11. Brychtová ve Libenský, Vestment II

Kaynak: http://www.metmuseum.org/toah/images/h2/h2_1999.91.jpg (Erişim Tarihi: 01.05.2017)

Görsel 4.12. Ed Kirshner, "Dewar Grande" Pyrex Tubing, Xe

Kaynak: http://www.aurorasculpture.com/plasma/image13.htm (Erişim Tarihi: 16.04.2017)

Görsel 4.13. Petr Stacho (2016) Waterfall, fırında biçimlendirme ve parlatma, cam, 28 kg

Kaynak: http://petrstacho.com/home/gallery/glass/ (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

Görsel 4.14. Vladimír Klein, cam koparma tekniğiyle çalışırken

Kaynak: https://www.camocagi.org/sites/default/files/1237806_10151764522781464_1730367874_n.jpg (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

Görsel 4.15. Vladimír Klein, (2008) Dvojčata / İkiz, 26 x 45 x 26 cm

Kaynak: http://www.Vladimírklein.cz/galerie_m.html (Erişim Tarihi: 29.03.2017)

Görsel 4.16. Ekrem Kula, 2016

Kaynak: Glass Chipping Technique Applied in Glass Art. Erpa International Congress on Education, s. 977

Görsel 4.17. Bertil Vallien, kuma döküm tekniği ve parlatma

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 4.18. Lino Tagliepietra (2005) Bilbao, 35x10x6 inç, Malzeme: Cam Teknik: Üfleme, Battuto, Kazıma

Kaynak: Fatma Çiftçi

Görsel 4.19. Jason Christian, Teknik: Sıcak şekillendirme

Kaynak: Odunpazarı III. Uluslararası Sıcak Cam Festivali Sergi kataloğu, 2015, s. 18

Görsel 4.20. Dean Allison, portre, malzeme: cam, teknik: kalıpla cam biçimlendirme

Kaynak: http://www.deanallison.net/#/still/

Erişim Tarihi: 26.03.2017

Görsel 4.21. Martin Janecký, Sıcak cam üfleme tekniği

Kaynak: http://www.cmog.org/bio/martin-janecky

Erişim Tarihi: 01.05.2017

Görsel 4.22. Anne Petters (2017) Books of Disquiet. Malzeme: Cam. Her biri yaklaşık: 30x 13x 10 cm

Kaynak: http://www.annepetters.com/books-of-disquiet.html

Erişim Tarihi: 16.04.2017

Görsel 4.23. Anne Petters Malzeme: Cam

Kaynak: http://www.annepetters.com/artwork.html

Erişim Tarihi: 16.04.2017

Görsel 5.1. İtaat 2017

Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi

Fotoğraf Tarihi: 09.04.2017

Görsel 5.2. Mücadele 2016

Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi

Fotoğraf Tarihi: 15.07.2016

Görsel 5.3. Statü 2017

Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi

Fotoğraf Tarihi: 09.12.2016

Görsel 5.4. Madde 46 2017

Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi

Fotoğraf Tarihi: 09.04.2017

Görsel 5.5. Birine Sor 2017

Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi

Fotoğraf Tarihi: 16.06.2017

Görsel 5.6. Geçiş 2016
Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi
Fotoğraf Tarihi: 15.04.2017

Görsel 5.7. Çatışma 2016
Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi
Fotoğraf Tarihi: 15.04.2017

Görsel 5.8. Dalga 2017
Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi
Fotoğraf Tarihi: 15.04.2017

Görsel 5.9. Sınırlar 2016
Kaynak: Fatma Çiftçi fotoğraf arşivi
Fotoğraf Tarihi: 15.07.2017

*

YAZAR HAKKINDA

www.fatmaciftci.com.tr

Fatma Çiftçi Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Cam Ana Sanat Dalından 2007'de mezun oldu. Aynı üniversitede çift ana dal programı ile Grafik Sanatlar Bölümünden 2009'da mezun oldu. Tezli Yüksek Lisansını Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Cam Ana Sanat Dalında yaptı. Cam Ocağı'nda eğitimlere katılarak tekniğini geliştirmeye devam ederken 2016 yılında Urban Glass, New York'ta başarı bursu kazanarak Neon eğitimi aldı. 2017 yılında T.C. Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği Güncel Sanat Proje Yarışması'nda Başarı Ödülü aldı. 2018 yılında Glass Art Society, Takako Sana Bursunu kazandı.



İlk kişisel sergisini 2017 yılında Çağdaş Cam Sanatları Müzesi'nde açtı. Uluslararası birçok karma sergide ve çağdaş sanat galerilerinde cam eserleriyle yer aldı. Atölye sorumlusu, tasarımcı, eğitmen ve tercüman olarak iş hayatında yer aldı.

Zeck Yaşam Kültür dergisinin kültür sanat sayfalarında yazıları yayınlanmakta ve aynı dergide 2004 yılından bu yana sanat yönetmenliği yapmaktadır. 1984 doğumlu sanatçı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsünde Sanatta Yeterlik öğrencisi olup aynı üniversitenin Seramik ve Cam Tasarımı Bölümü'nde akademisyen olarak görevine devam etmektedir.

Bitti...

✻